

SOMMARIO - NUMERO 3, ANNO 2, FEBBRAIO 2013

ARTICOLI

INFERNO X, UNA LETTURA

Domenico D'Arienzo

IL CALEIDOSCOPICO MONDO PITTORICO DEI BRUEGEL

Maria Proja de Santis

**IL DISAGIO DEL NULLA. SU ALCUNI TEMI E SVILUPPI DELLA POESIA DI GIORGIO
CAPRONI**

Bonifazio Mattei

PASCOLI LIRICO. PRESENZE MUSICALI NELLA POESIA DI GIOVANNI PASCOLI

Piero Mioli

**LES COLLINES D'ANACAPRI. IL SIMBOLISMO DI C.A. DEBUSSY NELLA NATURA DI
CAPRI**

Mario Soscia

INFERNO X, UNA LETTURA

Spesso s'incontra il "male" di leggere la *Commedia*. Per canti, brani, lacerti addirittura; ma il poema dantesco è un organismo vivente in cui tutto si tiene, e ogni suo verso porta allo scoperto innumerevoli "sottotracce" inintelligibili senza una consapevole visione d'insieme. Ben lo sapeva Giovanni Boccaccio, che per le sue "lecturae dantis" di Santo Stefano in Badia, impiegò sessanta "incontri" per commentare i primi diciassette canti dell'*Inferno*, tra l'Ottobre 1373 e il Gennaio 1374, prima che l'ostile clima culturale fiorentino, ancor più che le peggiorate condizioni di salute, ne fermassero lo sviluppo.

Un malvezzo, dunque, per non dir altro, che investe soprattutto i canti "infernali", ormai noti come i canti di Paolo e Francesca, di Farinata, appunto, di Ugolino, e certo ancora risente della pretta marca romantica che in primis Ugo Foscolo volle conferire ai personaggi danteschi, in un riuscito tentativo di "riabilitazione" dell'opera del fiorentino, bistrattata e a tratti disprezzata per tutto il Seicento e buona parte del Settecento. Nobilissime intenzioni, ma purtroppo foriere di una progressiva cristallizzazione esegetica, volta all'individuazione delle peculiarità caratteriali del dannato che, sole, avrebbero saputo restituire intatta l'allure del poema: così facendo, incatenando i protagonisti e lo stesso svolgimento "naturale" del viaggio dantesco ai versi del canto in questione.

Per comprendere appieno, cioè, le motivazioni del "personaggio" Dante, forse tanto altrimenti intrecciato all'"auctor" solo in *Paradiso XVII* e in *Paradiso XXXIII*, occorre risalire, almeno come fabula, soprattutto in una lettura "impressionistica" come questa intende essere, all'episodio tumultuoso che lo vede antagonista di Filippo Argenti nel canto ottavo –epitomico della durezza con cui Dante non si perita di regolare le sue antiche diatribe nella *Commedia*–; mentre in realtà, per l'individuazione delle motivazioni personali che letteralmente sospingono il fiorentino, il passo va ulteriormente spostato all'indietro, fino al canto sesto, al momento dell'incontro con Ciaccio nel girone dei golosi: ma su questo punto si tornerà oltre.*

I

Durante il transito nella palude Stigia, Virgilio e Dante hanno incontrato, tra gli altri *affocati*, Filippo Argenti, fiorentino, appartenente alla famiglia degli Adimari. Per l'Alighieri non è un incontro come un altro; né, da quella losca figura così vilipesa già in vita, c'è da trarre alcun ammaestramento morale: Filippo, infatti, come dirà Cacciaguida nel canto XVI del *Paradiso*, appartiene alla *oltracotata schiatta* degli Adimari, che "si fa forte e furiosa come un drago", *s'indraca*, verbo parasintetico di conio dantesco alla stregua di *inmiarsi*, *inluiarsi*, solo dinanzi ai più deboli o al denaro. Essi avevano più d'un conto sospeso con la famiglia di Dante, spesso economicamente vessata proprio dagli emissari degli Adimari. Il pellegrino, perciò, alterca violentemente con l'Argenti ma, approfittando della posizione di vantaggio, sta infatti solcando con un barchino quelle putride acque, afferra per i capelli il suo nemico e lo strattona con consapevole ferocia.

Ci si aspetterebbe, a questo punto, che la voce della ragione, Virgilio, ponga un freno a quella inusitata violenza, e invece ciò non accade: il poeta mantovano arriva al punto di dire al suo discepolo *benedetta colei che 'n te s'incinse*, dando una sostanziale benedizione a quell'atto sconsiderato. Il fatto è che, almeno da questo canto in poi, Dante comincia a fare i conti con il suo presente e il recente passato, regolandoli come meglio crede; a questa altezza temporale, cioè, l'odio di parte non è certo ancora lenito dal troppo recente esilio, perché la prima cantica si suppone composta tra il 1305 e il 1306, certo non oltre il 1308, e a Dante fu comunicato di non poter più tornare a Firenze nel 1302, dopo le deliberazioni del podestà Cante Gabrielli da Gubbio –non la prima, del 27 Gennaio, solo prodromica all'altra, ben più grave, del 10 Marzo, che lo condannava alla confisca dei beni e ad essere arso vivo sul rogo, *igne comburatur sic quod moriatur*.

Da tutto questo sostrato consegue, dal punto di vista morale e allegorico, un'evidente messa in discussione, quanto sciente non è naturalmente dato sapere, del ruolo di guida di Virgilio che, se nell'episodio della palude Stigia plaude "meccanicamente" all'iniziativa di colui che all'inizio del suo viaggio ultraterreno, nel mezzo della personale tempesta, gli si è affidato senza discussioni, nel canto seguente, il nono, si trova le

* Tutte le citazioni dal poema dantesco s'intendono tratte esclusivamente da D. ALIGHIERI, *Commedia*, introduzione, cronologia, bibliografia, commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, I Meridiani, I edizione, 1991.

porte della città di Dite sbattute in faccia da una schiera di diavoli, supportati da Tisifone, Megera e Aletto, le terribili Erinni.

Siamo all'alba del 9 Aprile 1300, Sabato Santo, ma non v'è lucre in questa "rappresentazione" teatrale, allestita da un Dante impegnato ad attualizzare la sua strategia narrativa cercando più volte il diretto contatto col lettore, fino a materializzare la "metalessi" nella celebre terzina: *O voi ch'avete li 'ntelletti sani,/mirate la dottrina che s'asconde/sotto 'l velame de li versi strani.* (If, IX, vv.61-63).

Tutto si focalizza sui moti dell'animo dei due personaggi in scena: Virgilio, turbato, sconsolato, pensoso; Dante, incredulo, smarrito, inconsapevole. Al punto di mettere in discussione l'autorità del maestro quando, certo con prudenza ma evidentemente pensando a lui, gli chiede se mai anima del Limbo era discesa fin laggiù; Virgilio, allora, spiega al fiorentino che sì, proprio lui era già arrivato in quel fetido luogo, proseguendo, anzi, il cammino fino al nono cerchio, il *cerchio di Giuda*, alla ricerca d'un'anima da consegnare alla maga Eritone.

Il mantovano sta riflettendo sul proprio ruolo e comprende le perplessità del suo discepolo: d'altronde il vivente non ha potuto ascoltarne il suo fallimentare dialogo con i diavoli, ma ha dovuto fronteggiare, dal basso di una limitata umanità, quelle frasi, dettegli dopo essere tornato, colme di preoccupazione, di una misteriosa attesa, eppure quasi lasciate a metà: *Pur a noi converrà vincer la punga,/ [...] se non...Tal ne s'offerse./Oh, quanto tarda a me ch'altri qui giunga!* (If, IX, vv. 6-9)

Alla climax ascendente di questa messa in discussione, conclusa dall'appello ai lettori più "attenti"; appena lenita dall'aiuto porto da Virgilio a Dante nel chiudere gli occhi per non rimaner pietrificato da Medusa, evocata dalle Erinni, s'avverte un rumore devastante, *pien di spavento*, che proviene *su per le torbide onde* della palude Stigia. E' proprio in questo momento, solo al momento dell'intervento divino, che Virgilio può riprendere a giusta ragione il suo ruolo di guida oltremondana, perché egli sa comunque cose che Dante non può conoscere; è giunto finalmente quell'aiuto che sperava: un evento straordinario sta per accadere, è giusto che Dante lo osservi attentamente, liberato di ogni vincolo dalla ritrovata autorità del Maestro.

Ed ecco che un *Messo di Dio*, leggerissimo e al contempo potentissimo nell'aspetto, si fa strada e volge verso le porte di Dite. L'alta poesia dantesca s'esprime in un gesto della mano di questo misterioso angelo che, con fastidio, sposta *l'aere grasso* che gli è tutto intorno al volto, torbido perché allegoricamente turgido di peccato: è lo stesso gesto che Mercurio compie nell'Averno, in un passo della *Tebaide* di Stazio, uno dei riferimenti imprescindibili per lo scandaglio della cultura classica del poeta fiorentino. All'invitato del Cielo è sufficiente una *verghetta* per aprire la gigantesca porta di Dite, quella che schiude ai due pellegrini la visione dei peggiori dannati; ma l'angelo non dimentica di redarguire aspramente le creature che intendevano impedire *lo [...] fatale andare* di Dante, come già lo aveva definito Virgilio, rivolgendosi a Minosse nel canto V (vv. 22-24).

II

Si entri, dunque. Tutti i diavoli si sono dileguati *come le rane innanzi a la nimica/biscia*: all'interno della città paiono, per un attimo, affievolirsi gli stessi lamenti eterni. Virgilio e Dante, volti gli occhi tutt'intorno, riconoscono di trovarsi in una vasta *campagna*, termine di diretta derivazione dal latino *campus*, che indica un vasto pianoro, punteggiata da innumerevoli sarcofagi o lambiti dalle fiamme o, in alcuni casi, completamente avvolti da esse.

I pellegrini possono camminare in un lembo di terreno, stretto quanto lungo, che corre tra i primi sepolcri e *gli alti spaldi*, sostantivo che per l'italiano di Dante indicava propriamente i ballatoi correnti sulle mura delle città medievali, ma in questo caso, per sineddoche, indica l'intera cinta muraria.

Forti lamenti sono ora nettamente distinguibili da Dante e dal suo *duca*, che subito si premura di spiegare: *qui son li eresiarche*; gli iniziatori, cioè, delle eresie; quelli che, citando Tommaso d'Aquino e la sua *Summa Theologica*, "elessero la propria opinione contro la determinazione di Santa Madre Chiesa". Ogni eresia ha il proprio luogo determinato in quella *campagna*, *Simile qui con simile è sepolto*, e certo non può essere casuale che i primi peccatori incontrati nella città infernale, puniti col fuoco così come nel mondo dei vivi, siano gli eretici, rinchiusi in tombe perché morti alla unica e vera fede.

Tutti i lor coperchi eran sospesi: aperti, dunque; ma, come già chiosò Francesco da Buti, in attesa d'essere richiusi alla fine del mondo, allorquando le eresie cesseranno; e si aggiunga che per gli epicurei, protagonisti di questo canto, coloro *che l'anima col corpo morta fanno*, queste tombe, in cui si affastellano anime su anime gravate di una larva di corpo utile solo a maggiormente soffrire, rappresentano un ben amaro contrappasso, alla stregua del modo della pena: l'incapacità, cioè, di vedere il presente, acuita dolorosamente e non certo lenita dal loro "antivedere" gli eventi che si paleseranno in un remoto futuro.

Tutto questo si agita nei versi danteschi ancor prima dell'incipit del canto X, e allora ritorna ancora una volta la fondamentale esigenza d'una lettura giammai a "compartimenti stagni" se si cerca un'adequata comprensione del grandioso disegno d'assieme, che pure in questo momento, come detto, è ai primordi e forse non del tutto chiaro, se non a grandi linee, per lo stesso Dante.

III

Il canto ha dunque inizio, *Ora sen va per un secreto calle*, senza soluzione di continuità coi precedenti, attraverso un indicatore temporale forte, *Ora*, che segna allo stesso tempo la prosecuzione del cammino dei due pellegrini e, appunto, l'avvento d'un nuovo argomento. Si direbbe un attacco più disteso, che si nutre dell'aggettivo *secreto*, riferito al sentiero preso da Virgilio, che equivale proprio ad "appartato", "nascosto" e richiama il lettore, dopo le sarabande precedenti, al silenzio, a quel maestoso silenzio di compiute parole che ogni tanto si innalza, divenendo protagonista assoluto di questa cantica.

Ed ancora una volta magistrale è la parodia dantesca, secondo il pieno senso etimologico restituito al sostantivo da Edoardo Sanguineti, che con la pregnanza del verso sommerge il modello di riferimento, fosse anche un calco biblico: in questo caso è il Brunetto Latini del *Tesoretto*, *Or va mastro Brunetto/per un sentiero stretto*; non peritandosi, poi, nel primo verso del canto XV della sua *Commedia*, proprio quello che vede protagonista il maestro laico della sua giovinezza, di riprendere plasticamente l'intero costruito, *Ora cen porta l'un de' duri margini*, ormai divenuto a pieno titolo suo –e suo soltanto–.

Non più lamenti o urla subitanee. Sospiri, forse, tutt'intorno; eppure Dante non ha ancora visto un'anima che li emetta: quanto forte è il contrasto con il tumulto nello Stige, dove egli certo non s'era distinto per pietà cristiana con l'Argenti; e con la violenta scena che aveva visto protagonisti diavoli e creature infernali poco prima. Ma non c'è possibilità di "horror vacui" in questa rappresentazione infernale: presto, secondo uno schema-dispositivo che è sia dell'*Inferno* che del *Purgatorio*, questo si rintracciabile in molti canti, dopo un incipit di carattere topografico o sentenzioso, cui spesso è sottesa una "explicatio" di Virgilio, che può estendersi da una misura minima di dodici versi –quattro terzine- ad un massimo di ventiquattro –otto terzine- (nel caso del canto X, i versi sono ventuno, per sette terzine), sempre assecondando naturalmente una struttura ternaria, si assisterà alla focalizzazione interna, manifestata dall'incontro, spesso mediato appunto dal poeta mantovano, con una o più anime chiamate al proscenio a parlare col pellegrino. Parafrasando il linguaggio cinematografico, cioè, dalla panoramica si passa al primo o primissimo piano, senza *fondus*, dissolvenza, stacchi netti, ma piuttosto con un sapientissimo uso del montaggio alternato, soprattutto nei dialoghi privi di didascalie, autentici uno contro uno in cui Dante s'immerge con vigore.

S'è fatto cenno alla perdita d'autorità di Virgilio; della timida, velata, ma evidente messa in dubbio da parte di Dante dell'autorevolezza e dell'autorità del mantovano, messo di Beatrice. Adesso, subitaneamente, prima d'un nuovo e diverso tragitto, il mantovano sembra progressivamente riacquisire le sue prerogative di *maestro*, *duca*, *guida*; Dante ne segue i passi e gli si rivolge con rispetto frammisto a rinnovata fiducia, saldamente ancorata all'intervento divino precedente: *O virtù somma*, gli dice, dove il vocativo fa intravedere anche l'innalzarsi della materia e dell'afflato poetico, "vorrei conoscere coloro che giacciono in questi sepolcri; d'altro canto –aggiunge il fiorentino-, tutti gli avelli sono scoperti e quei diavoli visti in precedenza sembrano essersi definitivamente involati".

La curiosità del vivente è acuita dalle parole esplicative che Virgilio aveva pronunciato sul finire del canto precedente, quando aveva spiegato esser quelle le sepolture degli *eresiarche*, coloro cioè che diedero il via alle correnti eretiche che flagellano la Cristianità –concetto estensivo quant'altri mai: si pensi al fatto che ancora nel Cinquecento, la religione islamica da molti teologi tale era considerata, un'eresia pericolosa, quasi demoniaca–.

Ora, già al quarto verso, un rinfrancato Dante chiede al suo duca se è possibile vedere le anime che giacciono nei sepolcri: d'altronde, aggiunge, *i coperchi sono tutti levati e nessun guardia face*. Con la precisione che contraddistingue tutte le sue esplicazioni "didattiche", ma non rispondendo direttamente alla domanda, Virgilio ne prende la seconda parte e spiega che alla fine dei tempi, nel giorno in cui nella valle di Giosafat sarà emesso il Giudizio, tutte le tombe, tutti i pesantissimi lastroni petrosi, si chiuderanno; non prima però che le anime che in quel luogo "si martirano" si rivestano dei corpi, sorte comune a tutti i defunti, ma non ai suicidi, che vedranno appese, come aggravio di pena, le proprie spoglie mortali ai "pruni" in cui sono stati mutati, come Dante avrà modo di sapere tra breve.

Virgilio gli fa ora notare che si trovano nella zona in cui campeggiano i sepolcri di Epicuro, l'iniziatore di quella specifica eresia, e di tutti i suoi seguaci, *che l'anima col corpo morta fanno*, potentissima proposizione relativa col verbo al presente durativo e in finale di terzina, tanto simile al terribile sigillo del canto V apposto sulla sorte dei lussuriosi, *che la ragion sommettono al talento*.

A proposito di Epicuro, va detto che Dante ne aveva conosciuto la figura di pensatore attraverso il *De finibus* di Cicerone –e questo ce lo dice nel *Convivio*, testo probabilmente coevo alla stesura di questo canto-; in un altro punto dello stesso trattato, egli aveva menzionato il filosofo di Samo solo come iniziatore di una delle tre grandi correnti di pensiero dell'antichità, le altre due essendo la stoica e la Accademica: non già come eretico, dunque, cosa che peraltro, a rigor di logica, Epicuro non poteva essere, essendo nato a metà del IV secolo avanti la venuta del Cristo.

Sembra di poter dire, allora, che il poeta fiorentino, in ragione della tensione narrativa di un'opera che intendeva valicare i confini dell'umano, una tensione che sempre più s'accrescerà nel corso del canto, fino a sfociare nelle drammatiche parole di Cavalcante, abbia semplificato al massimo le cose, riprendendo la "vulgata" della cultura della sua epoca, secondo cui "epicurei" erano tutti coloro che palesavano una visione della vita improntata all' "hic et nunc", che per la teoresi medievale "ortodossa" equivaleva, al meglio, alla possibilità concessa all'umanità di avere contezza della sola realtà sensoriale; al peggio, all'edonismo fine a se stesso: una *Weltanschauung*, cioè, volutamente circoscritta da un presuntuoso atto di volontà ad una limitata rappresentazione dell'esperibile, riguardante una élite intellettuale che pure sapeva schivare o solo sfiorare il tema dell'immortalità dell'anima, argomento troppo delicato e a rischio da affrontare in pubblico dibattito.

A questo punto si impone una riflessione, piuttosto insidiosa perché intende indagare le motivazioni intrinseche del poeta: se si pon mente alle parole di Virgilio che compongono la terzina [...] *a la dimanda che mi faci / quinc' entro soddisfatto sarà tosto, / e al disio ancor che tu mi taci*, è possibile ipotizzare che, nel mondo della "fictio", questa terzina rappresenti l'esatto momento in cui il poeta mantovano, emblema della ragione, e dunque in senso traslato della ragione di Dante, riacquisisce controllo sugli avvenimenti agli occhi del discepolo, proprio quando conduce il fiorentino –e questi il lettore- in quella lugubre zona?

Virgilio, beninteso, ha compreso, anzi egli sa, che Dante sta celandogli un desiderio, [...] *ancor che tu mi taci*, almeno da quando ha appreso di essere tra gli eretici del sesto cerchio. Il discepolo si sente di nuovo in mistica comunicazione col maestro, tanto da rispondere alla sua paterna sollecitazione, pur sempre con accorte parole, che il *dicer poco* è conseguenza del rispetto per lui e dell'abitudine che *non pur mo*, ma da molto tempo, il mantovano stesso gli ha instillato.

Questo scambio di battute, che Benedetto Croce mise nel personale catalogo della "struttura", ben lontano da quello della "poesia", svolge in realtà una fondamentale funzione narrativa, perché dà modo all'anima "prossimiana" di un dannato di interloquire col rappresentante della famiglia Alighieri, proprio perché ha parlato *onesto* e, evidentemente, con accento fiorentino.

IV

O Tosco, gli dice. E allora quella larvata "excusatio" a Virgilio, all'apparenza riempitivo ridondante alla stregua di una "zeppa", assolve parimenti due esigenze: connota linguisticamente la certa provenienza da Firenze di Dante, *di quella nobil patria natio*, con dieresi "emotiva"; e il suo parlare *onesto* che, è sempre il caso di ricordare, ritiene in Dante del vasto ambito semantico latino di "honor", pienamente accolto in ambito comunale, significando dunque onorevole, capace di nobili sentimenti, dignitoso, d'animo elevato e, soprattutto, rispettabile perché rispettoso.

Quell'anima è Manente degli Uberti, detto Farinata, ma Dante non lo sa, o ancora non l'ha capito; allora, istintivamente, s'accosta a Virgilio, perché quelle parole "escono" *subitamente* –e si noti il forte valore di "impromptu" dell'avverbio posto ad inizio verso- [...] */ d'una de l'arche*, in un momento, cioè, in cui la sua soglia d'attenzione s'è abbassata.

Parole di un uomo colto e accorto, tanto da usare, traducendolo alla lettera, un versetto dell'evangelista Matteo, *loquela tua manifestum te facit* –amara, ironica sorte per un eretico riconosciuto, questa riservatagli da Dante!-; persino cortese Manente, con quel suo *piacciati*, così simile, seppur più distaccato e formale in forza della posizione enclitica del pronome indiretto, al *non ti dispiaccia* di maestro Brunetto nel canto XV, per tanti versi gemello di questo: un dannato, Farinata, che pure già prefigura il suo dramma irrisolto quando, in patente climax discendente, quasi un ripiegamento interiore, un'incrinatura in quella presa di contatto tanto "urbana", ricorda come a quella patria, Firenze, egli fu *forse* [...] *troppo molesto*, aggettivo che servirà pure a caratterizzare la parvenza in cui sono mutati i suicidi, possedendo un'accezione, rispetto alla odierna, più piena, più drastica e decisa.

Tocca dunque a Virgilio, ancora una volta senza por tempo al mezzo, riprendere in mano le redini del viaggio del vivente, che sempre più assume connotati radicalmente psicologici, perché Dante non conosce –non vuol conoscere- la potenza del "rimosso": *Che fai?* –chiede al discepolo-; "ecco quel Farinata che tu cercavi in questi paraggi, senza dirmelo": ed ecco, per inciso, il motivo per cui il mantovano, "strictu sensu"

già dalla prima terzina del canto, *Ora sen va per un secreto calle, / tra 'l muro de la terra e li martiri, / lo mio maestro [...]*, sembrava aver ben chiaro il suo cammino.

Vedi là Farinata, aveva detto Virgilio: ma Dante sta già guardandolo fisso –*Io avea già il mio viso nel suo fitto-*.

È il verso trentaquattro, quello che sembra riecheggiato in ben altro momento, quando il poeta fiorentino leverà gli occhi alla Vergine Maria ben prima che glielo imponga San Bernardo (*Bernardo m'accennava, e sorridea, / perch'io guardassi suso; ma io era / già per me stesso tal qual ei volea -Paradiso, XXXIII, vv. 49-51-*).

Qui, all'*Inferno*, Farinata s'è levato dal suo sepolcro, mostrandosi ai pellegrini fino alla cintola, in posizione vieppiù irrigidita –Virgilio aveva detto *s'è dritto*, Dante rincara con *s'ergea [...]* / *com'avesse l'inferno a gran dispetto-*.

Le mani *animose [...]* e *pronte*, incoraggianti e rincuoranti, del poeta mantovano sospingono il discepolo verso l'Uberti, con la raccomandazione che le sue parole siano *conte*, cioè molto accorte. Farinata scruta Dante e, *quasi sdegnoso*, gli chiede chi furono i suoi *maggiori*, i suoi diretti parenti, quelli che l'Uberti aveva di sicuro conosciuto in vita. Il più giovane dei due fiorentini è pronto alla schermaglia dialettica e comincia a snocciolare la storia della sua famiglia, su cui non si diffonde col lettore, limitandosi a dire *non gliel celai, ma tutto gliel'apersi*, in accordo alla teoria medievale che vietava i riferimenti troppo diretti ai propri cari e alla propria persona in opere letterarie, dopo l'eccesso di autoreferenzialità dei poemi francesi: famiglia certo non nobile come quella degli Uberti, gli Alighieri, ma di riconosciuta fede guelfa.

Sì, riconosce Manente, essi furono coraggiosi avversari e, in un solo verso di straordinaria potenza, il quarantasettesimo, spiega di chi, nel momento in cui ci srotola innanzi il sistema di valori di un uomo completamente immerso nelle lotte di parte: prima viene la sua persona, *a me*, in quanto capo della fazione; poi quelli a lui più vicini, senza distinzione tra familiari e accolti più stretti, *a miei primi*; infine l'universo fiorentino del cosiddetto ghibellinismo, *a mia parte*.

Egli, però, non riesce a non chiosare, innescando la miccia dello scontro con Dante, ricordando le due *fiata* che i guelfi si trovarono *dispersi*, esiliati, dalle sue armi: il 2 Febbraio 1248 e, naturalmente, in quel fatale 4 Settembre 1260, dopo la tremenda battaglia di Montaperti.

Certo, è vero, rinfaccia Dante, –si tenga presente che il “rinfaccio” o “improperium” era divenuto una vera e propria tenzone dialettica che spesso insanguinava le strade di Firenze, tanto che si dovette provvedere ad una legge “ad hoc” per limitare gli scontri-; egli non è già più *d'ubidir desideroso*, avendo prestamente eroso lo scarto che lo divideva da Farinata, in ragione dell'onore familiare e di parte, autentica religione laica dell'epoca, messa in dubbio dalle parole del dannato: è evidente la potenza drammatica di questo momento, ma occorre sempre ricordare che lo scontro dialettico che sta nascendo, come tutte le ricostruzioni della *Commedia*, proviene da un'unica fonte tutt'altro che imparziale; che sa, e vuol sempre, piegare la propria poesia, soprattutto in questa fase compositiva, verso gli scopi che si prefigge, soprattutto, come detto, quando si tratta di regolare i conti rimasti in sospeso.

Certo, i miei furon cacciati, puntualizza il pellegrino: ma tieni bene a mente che sia la prima che la seconda volta hanno fatto ritorno: sciamando da ogni dove, essi *tornar d'ogne parte*, un'arte che i ghibellini non hanno saputo far propria. Il richiamo a *l'una [...]* *fiata* di Dante, precisissimo nel distinguere i due momenti rispondendo “per le rime”, cioè con la stessa espressione utilizzata in precedenza dal ghibellino, è in primis al periodo tra l'estate 1250 e il Gennaio 1251, quando, a seguito della perdita di potere di Federico d'Antiochia, vicario imperiale in Toscana per il padre Federico II e poi della morte, due mesi dopo, dello stesso “Stupor Mundi” e dell'esautorazione di Ranieri da Montemerlo, podestà di Firenze e suo braccio armato in città, i fuorusciti guelfi furono benignamente riaccolti dal popolo: quello stesso, impegnato in mille rivendicazioni sociali, che pochi anni prima aveva caldeggiato il primo effimero trionfo ghibellino.

L'altra fiata, poi, la decisiva, fa riferimento non all'immediato domani della battaglia del 26 Febbraio 1266 in co del ponte presso a Benevento, laddove l'altro figlio di Federico, Manfredi, dice che le sue spoglie mortali abbiano trovato breve requie, prima che il messo del Papa ne andasse alla caccia –ma sono ancora ben note parole di Dante, tratte dal canto III del *Purgatorio*-; perché in quello scontro, i guelfi fiorentini schierati col vincitore Carlo d'Angiò, considerati alla stregua delle altre forze in campo, seppero distinguersi per valore, ottenendo il credito sufficiente per avviare quel tentativo di rientro che poté attuarsi, in realtà, solo grazie all'ennesima sollevazione popolare, che porterà alla cacciata dell'ultimo grande capo ghibellino Guido Novello, nel Novembre 1266, eccola *l'altra fiata*, e all'instaurazione di un regime “popolare” che tentò di porsi sopra gli odi di parte.

La verità storica è, dunque, un'altra e vuole in sostanza tutta l'antica nobiltà di Firenze sconfitta, e non certo a favore dei "popolani", a partire dal momento in cui Carlo d'Angiò, appena l'anno dopo, dà l'assalto alla città, ingenerando una serie di rivendicazioni che porteranno sì alla completa disfatta ghibellina su suolo toscano, e non solo su quello, ma anche all'avvento di un nuovo regime in perenne stato di crisi, che nominalmente avrà l'etichetta guelfa.

V

A questo punto, nel momento in cui la drammaturgica "catastrofe" viene sospesa sapientemente dallo stesso Dante, occorre andare alla ricerca delle motivazioni profonde che sottendono questo scontro verbale lungamente atteso dal pellegrino, andando ancora una volta a ritroso nel poema e fermando l'attenzione al momento dell'incontro con Ciaccio, nel canto VI.

Colà, il goloso fiorentino, che pure da secoli rimane una figura misteriosa all'occhio vigile dell'esegesi dantesca; parassita delle mense fiorentine ritratto posteriormente da Boccaccio nella novella ottantotto del *Decameron*, ma raffigurato nella *Commedia* quale esponente e testimone della generazione vissuta a metà del Duecento, precedente dunque quella di Guido Cavalcanti –e non quella di Dante, immediatamente successiva-, aveva già oscuramente profetato sventure ai concittadini tutti *de la città partita*, come la chiama mirabilmente Dante nello stesso dialogo, calcando così tanto la mano sulla indecifrabilità delle parole finali della sua profezia, da far disperare generazioni di commentatori.

Perché è piuttosto facile identificare nella terzina [...] *Dopo lunga tencione / verranno al sangue, e la parte selvaggia / caccerà l'altra con molta offensione* (*If.* VI, vv. 64-66), la tristemente nota rissa tra Cerchi e Donati del 1° Maggio 1300, in piazza Santa Trinita, in cui rimase ferito Ricoverino dei Cerchi, che segnò la divisione dei guelfi in Bianchi e Neri. *La parte selvaggia*, i Cerchi provenienti dal contado –e quello dell'inurbarsi dei "rustici" è altro tema frequentissimo negli incontri con gli antichi fiorentini di quel gran conservatore che fu Dante- rappresentanti dei Bianchi, cacciò infatti da Firenze *l'altra* nel Giugno del 1301, infliggendole peraltro *molta offensione*, pene pecuniarie gravissime da sostenere, come già ebbe a ricordare Boccaccio nel commento "ad locum" delle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* ("[...] oltre agli altri mali e oppressioni ricevute da' Neri, furono le condannagioni pecuniarie grandissime, tanto più gravi a' Neri che a' Bianchi, quanto aveano meno da pagare, perché poveri erano per rispetto de' Bianchi").

E' poi preciso l'arco temporale descritto nella terzina seguente: *Poi appresso convien che questa caggia / infra tre soli, e che l'altra sormonti / con la forza di tal che testé piaggia* (vv. 67-69): tre anni solari durò, infatti, l'effimera supremazia dei Bianchi in Firenze, soppiantata dal predominio dei Neri, cominciato già nei primi mesi del 1302 e proseguito poi *lungo tempo* (v. 70), come sperimenterà Dante stesso –è appena il caso di ricordare che nella finzione poetica, Ciaccio sta parlando nell'Aprile del 1300; e in questo senso, ancora è degno di menzione Giovanni Boccaccio, che a finale commento delle parole del goloso fiorentino consiglia ai suoi uditori del 1373, interessati ad approfondire la conoscenza della vicenda storica, la lettura della *Cronica* di Giovanni Villani, "[...] per ciò che in essa distesamente si pone".

Quando però Ciaccio dice *Giusti son due, e non vi sono intesi* (v. 73), allora si le "dolenti note" esegetiche cominciano a farsi sentire: di chi o di cosa sta parlando? Di Dante e Guido Cavalcanti, come pensarono Guido da Pisa e molti dei commentatori antichi –ma non Boccaccio, sembra di poter affermare, che opportunamente ritiene *grave lo 'ndovinare*, e pure riporta l'ipotesi, ma riferendola ad *alcuni* [...] *donde che egli sel traggano*? Di un numero fatalmente esiguo di saggi da ricercare nelle città corrotte, come da inveterato motivo messianico delle Scritture, pure questo ben conosciuto e parodiato da Dante? Del diritto naturale e legale, intendendo *giusto* come sostantivo neutro, secondo la "bizantina" interpretazione di Pietro di Dante ripresa anche da qualche commentatore contemporaneo? Forse davvero uno dei due è Dante, come sembra dimostrare la profezia di Brunetto Latini sulla sua difficile sorte futura (*If.* XV, vv. 70-78), che il figlio di Buonaccorso comunque molce per il suo discepolo, prefigurandogli anche l'onore e l'onere del far "parte per se stesso"?

L'inevasa domanda dei dantisti acerrimi, cioè, una tantum non è capziosa: la risposta, semplicemente, non si dà, perché per forza di paradosso, le "cruces desperationis" interpretative del poema dantesco, al giorno d'oggi da un lato "parlano" meno, dall'altro "parlano" in modo diverso. Parafrasando, cioè, un noto assunto archeologico, l'interpretazione di qualsiasi monumento fatto per durare, comincia appena questo viene eretto, ed è un compito che spetta ad ognuno, senza differenze: al costruttore stesso, allo scienziato, al semplice visitatore. In seguito, col fatale andare dei secoli, si fa strada uno "strano effetto" percettivo dovuto alla stratificazione nel tempo del testo-monumento; quello che Paul Zumthor, in *Essai de poétique médiévale*, analizza in un frammento che vale la pena riportare per intero: "Che cos'è un'analisi testuale, se non un lavoro in cui si trovano insieme implicati il lettore e la cultura della quale fa parte? Lavoro che trova una

diretta corrispondenza in quello dell'autore del testo, a sua volta espressione della cultura che lo ha prodotto. Rispetto ad un testo medievale, questa corrispondenza non si produce più spontaneamente. La stessa percezione della forma è soggetta ad equivoci. Le metafore divengono oscure, il significante s'allontana dal significato. Il lettore moderno rimane impigliato nel suo tempo; il testo, per un effetto dovuto alla successione di molte epoche, appare come fuori dal tempo, e ingenera una situazione contraddittoria."

Il tesissimo scontro con Farinata era dunque ben atteso da Dante, almeno sin da quell'incontro tra i golosi del terzo cerchio. Al ghiottone fiorentino Ciacco, nomen omen, il pellegrino oltremondano aveva infatti chiesto notizie di quelli *ch' a ben far puoser li 'ngegni* e cioè, in ordine di menzione: Farinata, appunto –ma non Cavalcante–; Tegghiaio Aldobrandi e Jacopo Rusticucci, che vedrà tra i sodomiti, nel terzo girone del settimo cerchio, nel canto sedicesimo; Arrigo, di cui non s'ha certa notizia storica né s'avrà nel poema e Mosca de' Lambertini, riconosciuto, al canto XXVIII, tra i seminatori di discordie della nona mala bolgia, scemato d'ambo le mani. Tra i grandi fiorentini della prima metà del secolo XIII di cui Dante chiede notizia nel canto VI, sembrava mancare proprio il maestro di "laicità" suo e di tanti altri giovani fiorentini, per magistero diretto o in virtù delle sue opere dottrinali, quel Brunetto Latini in realtà già presentissimo a chi aveva occhi per intendere nell'espressione *ben far*, uno dei cardini teorici del suo *Tesoretto* –e qui basti un esempio per tutti, utile anche alla comprensione di tante suggestioni, anche linguistiche, della *Commedia*: dopo la lunga dedica *Al valente signore* (che sia Luigi IX, o addirittura, ma ben più difficilmente, il lettore "medio" del Comune, come sembra indicare una miniatura degli inizi del XIV secolo), *Brunetto Latino*, in forma metatetica come in molti documenti che lo riguardano, dà cominciamento al suo trattatello, ricordando il tempo in cui *Fiorenza/froria, e fece frutto* ed egli era il suo messaggero *all'alto re di Spagna*, Alfonso X il Saggio. Un incontro fugace con un chierico proveniente da Bologna nella piana di Roncisvalle, topos niente affatto casuale, gli rende noto dolorosamente che sono cominciate le prime divisioni interne alla sua amata città: ha avuto luogo, cioè, la battaglia di Montaperti e per lui, forse il guelfo più noto in Firenze, la via dell'esilio è purtroppo spianata (quanto è evidente il parallelismo con la sorte di uno dei suoi allievi prediletti, che, a differenza sua, da quell'ambasceria presso il papa non farà più ritorno a casa). Prendendo atto della situazione, allora, Brunetto inferisce: *tornai a la natura/ch'audivi dir che tene/ogn'om ch'al mondo vene:/nasce prim[er]amente/al padre e a' parenti,/e poi al suo Comune* [parole che sembrano pronunciate dal ghibellino Farinata, a differenza delle seguenti, n.d.a.]; *ond'io non so nessuno/ch'io volesse vedere/la mia cittade avere/del tutto a la sua guisa,/né che fosse in divisa; ma tutti per comune/tirassero una fune/di pace e di benfare,/che già non può scampare/terra rotta di parte*. Questi tristi pensieri lo inducono a smarrire il cammino, conducendolo nel seno *d'una selva diversa*. (*Tesoretto*, vv.113-190, *passim*)

E', insomma, dal momento di quella pressante richiesta *-gran disio mi stringe di sapere*, aveva detto al verso 83 del canto VI-, che Dante intesse una delle fondamentali "sottotracce" del suo poema, quella che riguarda il suo destino terreno unito inestricabilmente a quello, altrettanto drammatico, della "odiamata" Firenze: l'uno e l'altro innervati dalle profezie di Ciacco, Farinata, Brunetto; dai numerosi incontri all'Inferno con i fiorentini –dei settantanove personaggi che salgono al "proscenio" nel regno ipogeo del male, undici sono toscani e ben trentadue vengono da Firenze; in Purgatorio, sono ventiquattro le anime espianti riconoscibili, sette delle quali toscane e tre, più Beatrice, fiorentine, a fronte dei ventitré tra beati e santi, comprendendo Maria e gli arcangeli, del Paradiso, dove appena due, Piccarda Donati e l'avo Cacciaguیدا, sono i fiorentini! (Ma a quel punto della narrazione, il distacco dal "particolare" è ormai compiuto, dall'uomo, prima ancora che dal poeta)-

Destini inscindibili, di Dante e della sua Firenze, richiamati dai suoi stessi ricordi e dalle parole dell'amico Forese, anch'egli macchiatosi del peccato di Ciacco, ma non tanto da non poter espiare la sua colpa nella cantica mediana; dalla dolorosa vicenda umana della dolce Piccarda, sorella di Forese e Corso: dal glorioso incontro, finalmente, con Cacciaguیدا, avvenuto grazie ai radianti occhi amorevoli di Beatrice nel centro esatto del *Paradiso*, tra i canti XV e XVII, in cui, nelle parole del combattente per la fede si dispiega il passato, il presente e il futuro di Dante e della città del Giglio.

VI

Ma un'altra anima, intanto, ha fatto la sua comparsa accanto a quella di Farinata. Essa si è levata, appena fino al mento; forse s'era messa in ginocchio, dice Dante con meticolosa precisione descrittiva; da cui quel *credo* (*If.*, X, v.54), che esprime l'impossibilità di descrivere ogni cosa dalla sua particolare prospettiva, naturalmente limitata dalla finitezza dei mezzi del vivente: questo "verbum cogitandi" si ripeterà più e più volte per tutta la *Commedia*, fino a quando nell'ultimo canto del *Paradiso*, nel pieno della ineffabile apofasi dinanzi all'unità e trinità divina, sarà proprio il *credo ch'i' vidi* proclamato ad alta voce nel rigetto dell'enjambement tra i versi 91 e 92, ad esprimere la fermezza e la certezza della visione esperita dal

viaggiatore al termine del suo mistico viaggio, attraverso un rovesciamento emotivo ineguagliabile e ineguagliato.

Quell'essere incorporeo sta cercando qualcosa, forse qualcuno. Nessun vivente, però, accompagna Dante, che egli ha ben riconosciuto, a differenza di quanto avesse potuto fare Farinata, morto un anno prima della nascita del poeta. Se a muoverti in questo straordinario viaggio è il tuo ingegno –e non può essere altrimenti–, mio figlio, che è almeno pari a te, perché non t'è vicino?

Dante, che a sua volta ha immediatamente riconosciuto Cavalcante de' Cavalcanti, importante capo guelfo al tempo della sua giovinezza, gli risponde con asciuttezza: questo viaggio non l'ho certo intrapreso per mia iniziativa né, soprattutto, solo con le mie forze; quella nobile figura un po' discosta mi conduce, attraverso i regni oltremondani, alla beatitudine, alla visione beatifica rappresentata da Beatrice. E di certo, aggiunge umilmente, di questo glorioso approdo non ho certezza: ma è altrettanto sicuro, chiosa Dante, che vostro figlio Guido quella possibilità non volle vedere, non volle riconoscere: anzi la disdegnò, considerandola superstizione vana, in forza della sua presunta autosufficienza intellettuale.

Esiste, invece. La salvezza per tramite della fede è attingibile: *fu* Guido che non *volle* accettarla.

Questa terribile e involontaria insistenza su un tempo passato che Dante palesa, pur limitata ad un rapidissimo momento nell'atto verbale, *ebbe*, che intendeva solo mettere in luce l'aspetto durativo, iterativo si sarebbe portati a dire, dell'atteggiamento mentale di Guido, ingenera invece un doloroso equivoco in Cavalcante, che non può che immaginare, così costretto dal suo stesso peccato, la morte del figlio e, in un unico agghiacciante viluppo, la sua destinazione infernale. Il povero padre, allora, prorompe in tre domande: «*Come / dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora? / non fiere li occhi suoi lo dolce lume?*» (*If.*, X, vv. 67-69) –e non quattro, come invece mostra di preferire l'edizione Petrocchi, forse per attrazione dei punti interrogativi consecutivi in fin di verso: nel non tener conto del rigetto tanto voluto quanto evidente *Come / dicesti "elli ebbe"? (vv. 67-68)*, seguito dalla doppia domanda gemella introdotta dal *non*, la scelta filologica, infatti, spezza il flusso drammatico voluto da Dante col forte enjambement, qui come in molti altri punti del poema, quando il dialogo è serratissimo e a parlare è chiamato un personaggio di cui egli vuole rappresentare il tumulto interiore: dunque Guido non vive più? Cavalcante neanche riesce a pronunciare la frase "allora egli è morto"; e poi, sempre al presente, a rappresentare l'impossibilità di solo concepire quella possibilità, i suoi occhi non sono colpiti dalla dolce luce di quel sole, così importante, reale, per chi come lui e me, non crede ad una vita dopo la morte?

Pur in un momento di così alta drammaticità, o forse proprio per questo, se si richiama il suo autentico spirito poetico, il poeta fiorentino non solo non dimentica il portato della sua cultura classica, il richiamo è al libro terzo dell'*Eneide*, quando Andromaca incontra Enea e, credendolo un'anima sfuggita al regno delle ombre, gli chiede *visisne?* E subito dopo, *Hector, ubi est?*, vagheggiando la stessa possibilità per l'amato coniuge, inconfutabilmente straziato dinanzi ai suoi occhi da Achille (*En.*, III, vv. 306-313), ma lo fonde col voluto effetto legato all'intimo sentire di un padre che capisce d'essere sconfitto da una forza insondabile e immutabile, la ferrea volontà di Dio, adesso amaramente compresa come "giustizia": Dante però ribalta la situazione di partenza –nel suo poema è un morto che parla ad un vivente–, alla ricerca di un surplus d'energia emotiva che superi il già straziante incontro del poema virgiliano.

VII

Guido non poteva essere protagonista della *Commedia*, perché in nome della logica a cui Dante teneva quasi quanto alla poesia, tra l'8 e il 15 Aprile del 1300 egli era vivo e vegeto, e immaginare per il suo primo grande amico un caso straordinario come quello di Branca Doria, il cui corpo vivo era mosso da un diavolo, mentre l'anima già languiva nella Tolomea era francamente troppo.

Tanto è stato detto sulla natura e l'intensità dell'amicizia che unì Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, iniziata e rivendicata con orgoglio dal più giovane dei due poeti –tra essi correvano ben dodici anni di differenza, essendo il figlio di Cavalcante nato nel 1253–, sin dal sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*, primo della *Vita Nova*.

Guido, la cui personalità già abbagliava i fiorentini –non è certo per opera di Dante che il suo ricordo si riverbera nella *Cronica* di Dino Compagni, nel *Decameron* (VI giornata, IX novella), ne *Le vite d'uomini illustri fiorentini* di Filippo Villani e nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (novella LXVIII), su su fino al panegirico intessuto da Lorenzo il Magnifico nell'*Epistola a Federico d'Aragona*–, all'epoca è definito da Dante "primo de li miei amici", e risponde col sonetto *Vedeste, a mio parere, onne valore*: "E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me", afferma felice l'autore della *Vita Nova*. E' ormai certo che quella bella comunanza d'intenti s'era incrinata già all'epoca di *Donne, ch'avete intelletto d'amore*, canzone compresa nel capitolo XIX del libello; ma la crisi non può che ritenersi esplosa all'altezza del capitolo

XXIV, in cui c'è l'elevazione di Beatrice a "figura Christi" in cui spirito e materia sono tutt'uno, da cui consegue l'implicita ma evidente perdita d'importanza di tutte le altre donne oggetto di poesia e dei loro cantori, in primis Giovanna-Primavera e Guido Cavalcanti, che al meglio possono solo prefigurare l'avvento della donna che porta beatitudine.

L'autore di *Donna me prega*, invece, rivendicava con orgoglio il suo atteggiamento filosofico e dunque poetico come l'espressione più pura della filosofia naturale del suo tempo, di stampo aristotelico-verroista, cosa ben più ardua dell'epicureismo vulgato al popolo con cui Dante risolve la questione della vita dopo la morte con suo padre nella *Commedia*, per cui l'amore è passione che non proviene dall'intelletto, ma dall'anima sensitiva, sede dell'istintualità e dell'irrazionalità, soggetta addirittura alle influenze dei corpi celesti.

Ci sarà ancora una fugace citazione per Guido, al capitolo XXX, in merito alla opzione per il volgare in luogo del latino, scelta irreversibile che ormai accomunava tutti coloro che intendevano far poesia veramente "nuova": ma il distacco era ormai compiuto, tanto che uno sferzante sonetto inviato da Guido a Dante come *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte*, intende ormai solo stigmatizzare l'esplorazione delle zone "comiche" della poesia, compiuta dal più giovane in nome dell'inesausta volontà di una espressione linguistica capace di attingere ogni ambito, in evidente preparazione della *Commedia*.

Per Dante, *Donne, ch'avete intelletto d'Amore* rappresentò lo scatto dottrinale che il futuro autore del "sacrato poema" cercava e che a suo insindacabile giudizio, in quella vera e propria storia della letteratura dall'alba dei tempi fino ai suoi giorni che parte dai primi canti del poema e arriva fino al XXVI canto del *Purgatorio*, rimase precluso a tutti gli altri poeti suoi contemporanei; ovvero, parafrasando Bonagiunta nel XXIV canto del *Purgatorio*, che non a caso cita proprio le "nove rime" di quella canzone, tutti li "ritenne di qua": tutti, ivi compreso il Guido Guinizelli della canzone dottrinale *Al cor gentil rempaira sempre amor*, non certo solo il secondo Guido, di gran lunga il più consapevole e culturalmente "attrezzato" tra loro, cui, molti anni dopo la morte, nell'XI canto del *Purgatorio*, fugacemente verrà reso l'onore delle armi.

Fu l'impegno politico, ma solo in seguito, a consolidare il definitivo distacco tra i due poeti e il destino volle che, mentre Dante era Priore in Firenze, tra il 15 Giugno e il 15 Agosto del 1300, il Consiglio di cui faceva parte emanasse il decreto che esiliava Guido e gli altri capi delle opposte fazioni, il 24 Giugno, con il suo voto favorevole.

Cavalcanti farà appena in tempo a tornare a Firenze, il suo fu un rientro per schietti motivi umanitari, si direbbe oggi, morendovi il 29 Agosto dello stesso anno, a causa della febbre malarica contratta a Sarzana, dove, in accordo ad un'antica e invalsa storia, ancor oggi molto diffusa, aveva avuto modo di scrivere la malinconica "ballatetta", *Perch'io no spero di tornar giammai*.

Tra i sepolcri degli epicurei, frattanto, il pellegrino vivente, che credeva i dannati capaci almeno di vedere il presente sulla Terra, rimane per un momento, un solo momento, interdetto. Ciò basta a fulminare Cavalcante, con la forza squassante della consapevolezza della morte del figlio, e lo fa ricadere pesantemente nella sua eterna tomba.

Farinata, che pure nell'infernale luogo senza tempo è suocero di Guido, avendo Cavalcanti sposata sua figlia Bice, seppur nel 1267, tre anni dopo la sua morte, riprende a parlare dal punto esatto in cui il suo dialogo con Dante era stato interrotto da Cavalcante, assolutamente disinteressato a quel dramma avvenuto a pochi centimetri da lui, tanto da usare la stessa espressione con cui il suo rivale aveva chiuso il primo scambio d'accuse, «[...] i vostri non appreser ben quell'arte» (v. 51), «S'elli han quell'arte [...] male appresa, / ciò mi tormenta più che questo letto.» (vv. 77-78). E dopo aver espresso il gran dolore perché la sua parte è ancora tenuta lontana da Firenze, tanto che la pena inflittagli in quel luogo è ben poca cosa, si volge torvamente a Dante, sibilandogli un'oscura minaccia: anche tu saprai tra qualche tempo quanto è difficile tornare nella nostra città, una volta esiliati: ti basti aspettare cinquanta lunazioni da adesso, quattro anni e due mesi. Ritorna qui l'immagine classica di Proserpina come Ecate, *-la donna che qui regge* (X, v. 80), luna nera e regina dei luoghi infernali già evocata nel canto precedente, dov'è *la regina de l'eterno pianto* (If., IX, v. 44); e ritorna con la solita "abbondante" perifrasi di questo primo terzo della cantica, che però mai ha un robusto seguito narrativo, nel momento in cui si fa riferimento a figure della classicità -si pensi, ad esempio, alle parole di monito, vere e proprie formule rituali, rivolte da Virgilio a Caronte (III, vv. 95-96), a Minosse (V, vv. 22-24), a Pluto (VII, vv. 10-12, seppur con notevole variazione)-.

Immaginando lo svolgersi del viaggio della *Commedia* durante la Settimana Santa del 1300, tra l'8 e il 15 Aprile -basti pensare che nel canto XXI dell'*Inferno*, nel momento in cui dialoga con Virgilio e Dante, il diavolo Malacoda dirà, con precisione ragionieristica, che sono trascorsi 1266 anni e cinque ore dal momento in cui i ponti che collegano le bolge dell'ottavo cerchio crollarono a causa del terremoto seguito alla morte

del Cristo-, si può giungere agevolmente, attraverso il calcolo delle lunazioni, il mese lunare ha una durata media di circa ventinove giorni e mezzo, proprio al Giugno 1304, al tempo in cui Dante s'allontanerà definitivamente dai Bianchi fuorusciti che avevano provato rovinosamente a rientrare in Firenze attraverso l'uso della forza.

Poi un'altra riflessione di Farinata, più pensosa: perché i fiorentini escludono da ogni amnistia proprio la mia casata? Dante, che all'epoca dei fatti di Montaperti non era nato, ma che assieme alla sua generazione ne aveva subito gli effetti sin dall'infanzia, risponde con amarezza che il terribile massacro di quel giorno, magari non voluto nelle conseguenze, ma di certo cercato, in primis dalla fazione ghibellina degli Uberti, è ancora troppo impresso nella memoria di tutti, avendo segnato quasi ogni famiglia, perché ci si possa aspettare che qualcuno proponga il perdono per i responsabili in una delle riunioni del Consiglio di Stato: molto sottile, e giusta nella sostanza, appare l'identificazione dei commentatori, invalsa sin dai più antichi tra loro, del costruito *nel nostro tempo*, v. 87, con i luoghi reali in cui si tenevano i consigli, che fossero Santa Reparata o il Battistero di San Giovanni.

Il rammarico, finalmente, si fa strada nel granitico Manente, unito al dolore per tutte le perdite di quel maledetto giorno di quarant'anni prima; ma non disgiunto dalla rivendicazione di un atto compiuto con il consenso di tutta la sua parte – *A ciò non fu' io sol*, v. 89: il mio non fu certo l'atto solitario di un folle-; e comunque in forza di un "diritto in tempo di guerra" – [...] *né certo / senza cagion con li altri sarei mosso*, vv. 89-90-: diritto ancora avvertito dal ghibellino come giusto, seppur appena attenuato dalla doppia negazione, *né...sanza*, in luogo di un'affermazione più recisa. Eppure ha un subitaneo scatto, nel momento in cui ricorda che al successivo Concilio di Empoli dei capi ghibellini toscani, tenuto a tambur battente già alla fine del Settembre 1260, tra tutti coloro che chiedevano l'annichilimento di Firenze, solo lui la difese *a viso aperto* (v. 93).

Una volta rientrato a Firenze, in realtà, Manente si diede ad una resa dei conti spesso indiscriminata ai danni dei suoi maggiori rivali, cessata solo con la sua morte. Nel 1283, poi, e questo un Dante allora diciottenne lo ricordava benissimo, non paghi di una "executio in effigie", i fiorentini, affidata al francescano Salomone da Lucca l'inchiesta sulla sua eretica pravità, ne esumarono le spoglie che riposavano in Santa Reparata assieme a quelle della moglie Adaleta, coinvolta anch'essa nel processo postumo, facendole a pezzi e, contestualmente, confiscando ogni ricchezza trasmessa ai figli e ai nipoti, secondo la consuetudine dell'epoca. Si può ormai affermare, con un notevole margine di sicurezza, che il processo per eresia ai danni dei coniugi Uberti, maturato in un periodo in cui più acre era divenuta la "caccia" al ghibellinismo in città, ebbe di certo un risvolto eminentemente politico, fosse solo per il fatto che, molto semplicisticamente, gli eretici, soprattutto i Catari, erano visti come avversari della Chiesa romana e i ghibellini riconosciuti come avversatori delle ingerenze politiche della Chiesa: il passo verso un'identificazione degli uni con gli altri era, perciò, piuttosto agevole e breve.

Dante ora ha però fretta di comprendere il motivo dell'inspiegabile dolore di Cavalcante e allora è Farinata che gli spiega l'intima natura della loro pena, per tanti versi amaramente beffarda. Gli eretici, segnatamente loro epicurei, sono come presbiteri, hanno la sola possibilità di vedere in lontananza, alias nel futuro; man mano che s'avvicinano nel tempo gli eventi, anche quella insufficiente visione poco per volta cessa e, a meno che nuove anime non arrivino a recar notizie, i condannati ai sepolcri non hanno possibilità alcuna di vedere ciò che accade sulla Terra. Questo, fino al giorno del Giudizio, quando non esisterà più futuro e quando quella già scarsa visione prospettica non avrà più ragion d'essere.

Dante comprende. Cavalcante ricorda il passato – e Guido c'era-; vede il futuro lontano – tempo in cui Guido non è già più: ma il tempo presente, per quei dannati, semplicemente non esiste.

Vi prego, allora, soggiunge il pellegrino, di dire *a quel caduto*, Cavalcante, che suo figlio in realtà è ancora vivo. Farinata probabilmente mai riferirà al consuocero le parole del vivente, ma intanto il vivente si assicura d'aver fatto il suo dovere: d'altronde, chiamando ancora a testimone il buon Malacoda, ci rendiamo prestamente conto che, trovandosi tra gli epicurei durante l'Aprile del 1300, il mortificato pellegrino diventa in realtà la "longa manus" di un uomo e poeta che sa anche essere crudele, quando ormai il distacco da un'antica amicizia è compiuto, in ragione della precisione temporale che sottende uno straordinario momento di pathos. Dante, cioè, può dire che in quel preciso momento Guido sta davvero bene e, soprattutto, è ancora in Firenze; così come nell'Empireo, in *Paradiso* XXX, Beatrice indicherà al poeta lo scranno vuoto su cui poggia una corona, quella che avrebbe dovuto cingere il capo di Arrigo VII. In forza della potentissima e geniale idea iniziale di retrodatare l'inizio del mistico viaggio, nell'ultima parte della sua vita, quasi vent'anni dopo il fatidico 1300 – e almeno sette dal 29 Giugno 1312, giorno dell'effimera incoronazione di Arrigo a Roma-, Dante potrà ricostruire "ex post", questa volta in modo esplicito, come al solito non

peritandosi di fare “nomi e cognomi”, la vicenda della fallimentare discesa in Italia del lussemburghese, dandola come non ancora avvenuta eppure prefigurandola nei suoi tratti essenziali.

Eppure è proprio nella vicenda di Cavalcante che il poeta fiorentino dà ragione a quel suo finissimo lettore che fu Ernst Robert Curtius quando disse a Gianfranco Contini, alzando il dito come nel canto fra poco farà Virgilio: “Dante war ein grosser Mystificator!” (è lo stesso grande filologo italiano che racconta quest’aneddoto, nel fondamentale *Preliminari sulla lingua del Petrarca*), intendendo che la sua motivazione principale, aldilà e ben al di sopra d’ogni considerazione d’ordine etico e/o teologico, è il creare grande poesia.

Perché lo scarto minimo nel tempo interno alla narrazione tra il dramma di un padre e la presa d’atto dell’equivoco da parte del pellegrino vivente crea una climax emozionale pari solo al momento in cui, all’apparire di Beatrice nel canto XXX del *Purgatorio*, Dante -e con lui il suo lettore- s’accorge della scomparsa di Virgilio, probabilmente avvenuta nel corso del canto precedente, forse quando il fiorentino, sconvolto dai primi elementi della sacra processione, si gira verso il suo maestro, interdetto quanto lui (*Pg.*, XXIX, vv. 55-57). Virgilio che già tre canti prima, aveva incoronato l’allievo con parole memorabili (*Pg.*, XXVII, vv. 127-142), attribuendogli la perfetta dirittura morale e spirituale –almeno quella che un pagano privato dell’amore di Dio riteneva tale- senza poi profferire più motto.

VIII

Ora è tempo d’andare, dice il *maestro*. Appena il tempo d’informarsi che là, assieme ai due fiorentini epicurei, giacciono Federico II e il cardinale di Bologna Ottaviano degli Ubaldini, tra *più di mille* (v. 118): nell’undicesimo canto, poi, secondo un tipico procedimento dantesco volto a “saturare” l’informazione e mantenere al contempo una misura media per ogni segmento narrativo, sapremo che tra gli altri c’è anche papa Anastasio II.

I due viaggiatori ripartono.

Questa volta, prima che sopraggiunga la solita richiesta di ulteriori informazioni da parte di Dante, intento e pensoso, è Virgilio che gli impone, come un padre severo, col dito alzato, ma un padre amorevole, di non ripensare a ciò che ha udito contro di lui: quando sarà dinanzi a Beatrice, allora sì che avrà tutte le spiegazioni che gli occorrono: quanto siamo lontani adesso da quei terribili momenti di tensione del canto precedente quando, ad un certo punto, mentre il duca spiegava la disposizione del luogo infernale, il poeta vivente neanche l’ascoltava –*E altro disse, ma non l’ho a mente (If., IX, v. 34)-!*

Si impone, a questo punto, la “vexata quaestio”, del tutto indiziaria, su un probabile ripensamento in corso d’opera: Dante, cioè, avrebbe immaginato “ab initio” la risoluzione di tutti i suoi nodi esistenziali da parte della “beata Beatrix”, ormai trasfigurata in “imago Christi” e poi abbia ritenuto più opportuno demandare il compito all’avo Cacciaguida nel momento in cui, plasticamente e non certo per inconscia forza attrattiva, Dante-personaggio s’approprierà dell’espressione utilizzata da Virgilio, *La mente tua conservi quel ch’udito / hai contra te [...] (If., X, vv. 127-128)*, ammantandola adesso d’una reminiscenza classica: *Qual venne a Climenè, per accertarsi / di ciò c’avea incontro a sé udito, / quei ch’ancor fa li padri ai figli scarsi [Fetonte, n.d.a.]; / tal era io [...] (Pd., XVII, vv. 1-4)*. Ma la teoria del presunto cambiamento di rotta non tien conto del fatale limite imposto al poeta latino: Virgilio sa solo quello che deve sapere, da quando Beatrice è scesa nel Limbo a dirgli: “Portalo a me”, non già “Portalo a Cacciaguida”.

Una cosa è certa: affidato, questo sì, al dialogo con il prestigioso avo il ripensamento del suo difficile destino d’esule, ormai chiarito come vera e propria missione, Dante porta allo scoperto anche la straordinaria capacità di “lettura del reale”, che è vivissima già all’altezza temporale della composizione della prima cantica: ecco l’ “opera aperta”, capace di costeggiare il rischio del fraintendimento perché in realtà regolata da un ferreo controllo sulla materia trattata, messo in atto nel corso di un intero ventennio.

Nei pressi dei sepolcri, intanto, Virgilio e Dante prendono un sentiero che approda in una valle da cui promanano miasmi puteolenti provenienti dalla parte più bassa dell’inferno, che ospita i peccatori più gravi; *lezza* tanto insopportabile che i due poeti, per abituare l’ odorato, trascorreranno tutto il canto seguente nei pressi della tomba di papa Anastasio, dove l’autore delle *Bucoliche* si darà a spiegare, secondo le parole di Giovanni Boccaccio, “[...] tutta la esistenza dello ’nferno, e ancora le qualità de’ peccatori”.

Giovanni Boccaccio chiosa il suo commento del canto X, con l’asciutta affermazione: “Questo canto non ha allegoria alcuna” – il certaldese divideva rigorosamente senso letterale da senso allegorico-, avendo posto l’attenzione su una lettura, per così dire, “evenemenziale”; e così fece, colpevolmente, tanta parte dei commentatori, lasciandosi attrarre dalla figura di Farinata, che maggiormente alimenta questa chiave

interpretativa. Così facendo, progressivamente, si distolse l'attenzione esegetica dal massimo picco drammatico, rappresentato dalle richieste disperate di Cavalcante, poste peraltro proprio nel centro esatto del canto -68×2=136-.

Fintanto che, da un altro "cieco carcere", un altro padre lontano dai figli, vessato da un potere che provava in ogni modo ad annullarne la volontà e comprometterne la lucidità, non gettò una luce interpretativa decisa e decisiva: quell'uomo è Antonio Gramsci, capace di comprendere che il dramma di Cavalcante è, di fatto, la vera "messa in atto" della pena degli eretici, ben oltre la protervia di Farinata, incatenato ad un tempo fermo, che ricorda sempre con lo stesso disdegno, con la stessa raggelata e limitata visione di parte. E' il padre di Guido, dice Gramsci nel quarto dei *Quaderni dal carcere*, scritto a Turi di Bari tra il 1930 e il 1932, il vero protagonista di questo complesso canto; se a dir questo è l'uomo che, in quelle proibitive condizioni, rincuorava il piccolo figlio Delio, di appena cinque anni, dicendogli "tvoj papa tornerà", senza invece poter fare più ritorno; e ricordando donde siamo partiti, da quell' *Hector, ubi est?*, trascorrendo all'attonito *mio figlio ov'è?*, allora davvero il dolore e la poesia, e la ragione all'uno e all'altra sottesa, si animano, si fanno vita.

Questa lettura intende scandagliare il magmatico universo dantesco, così come si può evincere dai versi dello stesso poeta fiorentino. Il canto X dell'*Inferno*, rappresenta uno snodo fondamentale per quell'opera aperta che è la *Commedia*, sempre suscettibile di cambiamenti, pur nella rigorosissima griglia creata da Dante già nei primi anni del suo esilio. L'incontro con due dei massimi esponenti di una generazione che aveva creato e contribuito a distruggere la grandezza della "sua" Firenze, è un momento tipico per il pellegrino, che sente di essere, all'altezza temporale della composizione di questo canto, ancora avviluppato dalle lotte politiche che avevano insanguinato le strade della città, ma al contempo avverte un mistico richiamo verso qualcosa di ancora lontanissimo.

This reading will scan the magmatic universe of Dante, as can be seen from the verses of the same Florentine poet. The canto X of *Inferno*, is a focal point for that "opera aperta" which is the *Commedia*, always susceptible to change, despite the rigorous grid created by Dante in the early years of his exile. The meeting with two of the leading exponents of a generation that had created and helped to destroy the greatness of "his" Florence is a defining moment for the pilgrim, who feels that he is, at time of the composition of this canto, yet enveloped in political struggles that had bloodied the streets of the city, but at the same time feels a mystical appeal to something even far away.

IL CALEIDOSCOPICO MONDO PITTORICO DEI BRUEGEL



La Pinacoteca Ambrosiana di Milano e la settecentesca Villa Olmo di Como sono state dal marzo al luglio 2012 straordinarie "vetrine" d'Arte che hanno messo in scena i Brueghel, Jan Brueghel il Vecchio all'Ambrosiana con quattro piccoli oli su rame, veri gioielli rappresentanti le Allegorie dei quattro principi costitutivi della realtà naturale: le radici, *rizómata* (fuoco, terra, acqua, aria), mentre tutta la famiglia Bruegel-Brueghel, al gran completo, si è presentata nell'importante e variegata rassegna di Como.

"La dinastia Bruegel", in mostra a Como, oltre ad offrirci una sorta di *Wunderkammer* fatta di cento meraviglie pittoriche (settanta dipinti e trenta disegni) selezionate con estrema competenza, cura e varietà da Sergio Gaddi, in quest'evento insieme con Doron J. Lurie (esperto conservatore di dipinti antichi del Museum of Art di Tel Aviv), ci ha proposto un'imperdibile e rara occasione per riflettere sul caso prodigioso della famiglia Bruegel (o Brueghel, come si firmeranno i discendenti del Grande Pieter I), un "albero" che nel XVI e XVII sec. fiorì di ben quattro generazioni di pittori che non solo si confrontarono con una pluralità di altri artisti appartenenti alla grande tradizione dei maestri fiamminghi del passato e guardarono attenti agli Italiani del Rinascimento, ma collaborarono intensamente tra loro, con i loro contemporanei e, per così dire, vicini di bottega e artisti con cui s'imparentarono quali i van Kessel¹ e i Teniers.

Nel panorama artistico-culturale dell'Europa del Quattrocento, spiccano netti due poli, quasi i due fuochi di un'ellisse: la Firenze di Masaccio e le Fiandre di Jan van Eyck, che possiamo identificare nella Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre della Cappella Brancacci e nel Ritratto dei coniugi Arnolfini, dipinto pochi anni dopo a Bruges nel 1434 e conservato alla National Gallery di Londra.

Venuto meno il traffico di merci nel Mediterraneo in seguito alla scoperta dell'America e vanificata l'importanza di Venezia anche per cause storico-politiche, l'area fiamminga veniva a trovarsi in una fortunata posizione geografica di dominio delle rotte oceaniche e dei mari nordici e godeva di un notevole benessere economico, nonostante guerre, persecuzioni religiose, pestilenze e carestie devastassero l'Europa; persino nel Seicento, secolo di crisi economica generale, questa regione si rivelerà molto forte, grazie ai transiti e ai commerci (in particolare delle spezie, ma anche del cuoio, dell'allume delle lane...) che i ricchi

¹ Jan van Kessel il Vecchio (quarta generazione) è figlio di Paschasia, sorella di Jan II. David Teniers il Giovane, figlio di David Teniers il Vecchio, sposò Anna Brueghel, figlia di Ambrosius.

mercanti incrementavano al pari delle banche straniere che spesso nelle Province Unite dei Paesi Bassi aprivano le loro filiali.

Un'ombra nera nel 1567 si era materializzata, cupa e imminente, e non sappiamo quanto inquietante fu per Pieter il Vecchio, con l'arrivo a Bruxelles del Duca d'Alba, incaricato da Filippo II di liberare i Paesi Bassi dagli eretici. (In I colori della passione, 2011, il regista Lech Majewski, attraverso il linguaggio filmico, ricrea La salita al Calvario di Pieter il Vecchio con impressionante mimetismo tra immagine cinematografica e dipinto e fa sentire tutta la violenza e l'incubo degli Spagnoli, visti metastoricamente come persecutori degli innocenti, trasposti al tempo della morte di Cristo).

La ricca società mercantile cosmopolita, curiosa d'arte e cultura, garantiva una committenza costante e assai variegata; a partire dal Quattrocento, con gli aristocratici gareggiano anche i borghesi che possono permettersi di commissionare i più diversi dipinti agli artisti famosi per abbellire le loro case, segno del loro nuovo *status symbol*, pur distinguendosi per un ben più alto livello di cultura, fatto di vivaci scambi intellettuali, il mondo che ruotava intorno alla corte trasferita da Filippo II il Buono nel 1419 da Digione a Bruxelles.

La pittura fiamminga ha caratteri propri e inconfondibili, caratterizzata, innanzi tutto, dal difficile uso dei colori a olio, di lenta asciugatura, su cui venivano sovrapposte a strati sottilissime velature trasparenti e traslucide di spessore variabile; dalla funzione della luce che costruisce e unifica gli spazi; da un'attenta analisi della realtà, esplorata talvolta al microscopio, con il rigore scientifico dell'entomologo; dai ritratti con pose non di profilo, non frontali, ma di tre quarti per dare più informazioni del volto ritratto.

Se con il telescopio e l'astrolabio si esplora l'immensamente grande dei cieli e dei mari, grazie anche al primo Atlante, creato da Ortelius, amico di Pieter il Vecchio², il microscopio e l'uso della lente rivelano i particolari più segreti dell'immensamente piccolo, del microcosmo di creature naturali, quali minuscoli insetti, lumachine, farfalle, e di creazioni dell'*homo faber*, assoluto padrone della *téchne* e del disegno, in incisioni e miniature. Un esempio di eccellenza è L'allegoria del fuoco dell'Ambrosiana, opera di Jan il Vecchio, che celebra il trionfo dell'arte orafa e vetraria.



Figure, paesaggi, interni, resi con attenzione scrupolosa ai particolari, propria del disegnativismo analitico fiammingo, compongono la scena unificata dalla luce, in cui lo spettatore è illusoriamente incluso a causa di più linee di fuga che dirigono lo sguardo, tre o quattro, diversamente dall'unica propria della prospettiva italiana, geometricamente costruita, con un fuoco fisso che crea lo stacco da chi guarda dall'esterno.

A volte una linea d'orizzonte alta incornicia la scena e fa da limite allo sguardo del fruitore.

Le finestre aperte, che creano altre fonti di luce, catturano lo sguardo e portano a scrutare il paesaggio lontano, mentre gli specchi illusoriamente raddoppiano l'ambiente e ci fanno spiare il "doppio", l'altro, che,

² Nelle citazioni latine che guarnivano i fogli dell'Atlante, Ortelius in un passo considera l'uomo piccolo quando pensa "all'eternità e all'immensità del mondo intero", altrove invece, mentre indica a che ruolo lavorativo sono destinati i vari animali, celebra il fine dell'uomo creato "per abbracciare il mondo con lo sguardo" e dell'amico Bruegel dice che ha "dipinto molto di ciò che non poteva essere assolutamente trasferito sulla tela", aggiungendo: "Tutte le opere del nostro Bruegel sono costantemente più pensiero che pura pittura".

nascosto dietro le figure, ci sfuggirebbe, magari l'artista stesso, come nel celebre ritratto degli Arnolfini, o discreti testimoni presenti alla scena.



La luce che illumina ogni particolare crea dialetticamente straordinari contrasti e giochi d'ombra con conseguenti effetti “tattili” di rilievo delle superfici più diverse che reagiscono al chiaro-scuro ciascuna secondo la propria natura e individualità, dalle pellicce ai legni, ai metalli, ai petali vellutati di un fiore, all'ala di una farfalla, alle rosse elitre di una minuscola coccinella...

La lezione dei Fiamminghi ci dice che il Centro non è solo l'uomo; tutto può essere “centro” in un'ottica molto attenta al particolare, a ogni minimo particolare.



Al contrario della concezione umanistica che vede, a partire dal *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca e dall'Uomo di Leonardo inscritto nel cerchio e nel quadrato, l'uomo misura e centro del cosmo, la cui razionalità interpreta e mette ordine nel mondo, per Pieter Bruegel l'uomo è solo una minuscola e fugace parte della natura sovrana: il paesaggio-protagonista è completato dalla figura umana, come si può vedere nella “Caduta d'Icaro”, dipinta da Pieter il Vecchio (?) nel 1558, unica sua opera a sfondo mitologico.

(Anche se l'uomo è Cristo, come nella *Salita al Calvario*, la più grande tavola per dimensioni dipinta dal maestro fiammingo, questi è solo un dettaglio marginale dell'ampio paesaggio colto con indifferenza, a volo d'uccello, con uno sguardo che guarda imparziale uomini, ben centocinquanta personaggi-“figuranti”, fiumi, alberi, rocce, case e castelli, divinità e buffoni).

...Nell'Icaro di Bruegel – commenterà il grande Auden³ – ...ogni cosa si volge del tutto tranquilla dal disastro; il contadino può avere udito il tonfo, il grido desolato, ma per lui non era un problema importante; il sole splendeva come doveva fare sulle bianche gambe che scompaiono nel verde dell'acqua, e la nave lussuosa e snella che aveva pur visto qualcosa di sorprendente, un ragazzo che cade dal cielo, sapeva dove andare e calma continuava a navigare.



Il paesaggio è protagonista anche in Cacciatori nella neve. L'attenzione è volta soprattutto alla natura, connotata dal torpore e dalla morte. Assai limitata la tavolozza cromatica: due colori freddi il bianco della neve e un cupo azzurro, che vira al verde, del cielo e del ghiaccio danno, nel calendario dei mesi per immagini che Bruegel si era proposto di "raccontare"⁴, la temperie del paesaggio invernale di gennaio, in cui i cacciatori, i cani, gli uccelli, gli alberi scuri creano un forte contrasto di bianco e nero, con effetti vicini al monocromo, salvo per qualche tocco di rosso.

Oltre all'indifferenza nei confronti dell'altrui dolore, notata in Icaro e nella Salita al Golgota, altra costante nei dipinti di Pieter il Vecchio è l'assenza della gioia, che colpisce particolarmente in opere quali Giochi di fanciulli.

I giochi dell'epoca sono raffigurati a decine, "giocati" da oltre duecentocinquanta fanciulli "senza età", (e molti di questi svaghi sopravvivono anche ai giorni nostri), simboli di attività che richiedono tempo e attenzione, ma nella nostra ottica anche fonte di entusiasmo e divertimento.

Sembra invece che il giocare esprima l'inutilità dell'impegno che non porta a nulla, una sorta di vacuità, costante nel comportamento umano e ritrovabile persino nel mondo infantile. Gestì e posizioni sono studiati nelle loro varietà, funzionali alla tipologia del gioco, ma freddi gli sguardi, attenti, propri di chi è impegnato a compiere al meglio la propria prova. Il sorriso non spunta mai su quei volti dall'espressione così intensa.

³ Wystan Hugh Auden: Collected Poems, da Musée des Beaux Arts-1938: "In Bruegel's Icarus... everything turns away, /quite leisurely from the disaster: the ploughman may / have heard the splash, the forsaken cry,/ but for him it was not an important failure; the sun shone/ as it had on the white legs disappearing into the green/ water; and the expensive delicate ship that must have seen/ something amazing, a boy falling out of the sky,/ had somewhere to get and sailed calmly on"

⁴ ne restano cinque



Ricorrenti nella pittura di Pieter il Vecchio le scene di vita quotidiana del popolo minuto, soprattutto di campagna, colto, con un certo moralismo satirico, nelle sue molteplici attività, scene della vita "bassa" che conosce gli eccessi e la volgarità nelle Feste nuziali, nelle Danze contadine, nel momento cruciale dell'incontro tra Carnevale e Quaresima.

E molti di questi dipinti che valsero al padre l'epiteto riduttivo di Pieter dei contadini, saranno ripresi dal figlio Pieter il Giovane.

Alla fine del XV e nell XVI sec., come in tutta Europa, anche nell'area fiamminga è molto forte l'influenza della cultura italiana fondata sull'Umanesimo in ambito letterario, e sulla prospettiva e i modelli classici di armonia in ambito artistico. Giganteggiano le figure del filosofo Erasmo da Rotterdam che pubblica nel 1515 l'edizione definitiva del paradossale e rivoluzionario "Elogio della Follia" e, nelle arti figurative del Seicento, quella di Pieter Paul Rubens, cui due anni fa è stata dedicata un'importante mostra a Villa Olmo, sempre a cura di Sergio Gaddi, ideatore e curatore de "La Dinastia Bruegel", la nona perla che si aggiunge alle "sorelle" dei precedenti anni, nove in tutto come le Muse.

Altre grandi personalità artistiche s'ispirarono invece maggiormente alla tradizione locale e a quella del centro-nord europeo, giungendo a risultati diversi ed estremamente originali; tra questi Hieronymus Bosch, in mostra con il capolavoro I sette peccati capitali, 1500 c., proveniente dalla Fine Arts Foundation di Ginevra, un inedito assoluto per l'Italia, e Pieter Brueghel il Vecchio, il fondatore della "dinastia" Bruegel.

Il nostro ideale percorso del *musaeum* Bruegel, *musaeum* nell'accezione borromiana di rassegna di dipinti, parte dal quadro di Bosch, uno degli artisti più enigmatici della pittura fiamminga e dei più originali della storia dell'arte di tutti i tempi per le sue strane inconfondibili allegorie, metafore e allucinate visioni. Con lui il mondo sembra girare alla rovescia nella sua vertiginosa irragionevolezza e meschinità, e il mondo va alla rovescia anche in molti dipinti di Pieter Bruegel il Vecchio.

Oltre agli splendidi, surreali deliri, il tema dei peccati capitali, parallelamente a quello della malvagità e della follia è molto presente nella mente e nell'opera dell'artista che spesso, al pari dei peccati, denuncia la follia dell'intera umanità che corre verso la sua rovina accecata dal desiderio di possesso.

Il tema della follia, specchio di un'eterna contemporaneità, ricorre in due straordinarie opere di Bosch, Estrazione della pietra della follia (1494 ca.), impregnato d'ironico distacco critico e la paradossale coeva Nave dei folli, viaggio senza meta cui erano condannati i diversi, messi su di un battello in balia della corrente sui canali fiamminghi, come pure sui fiumi renani, o nel mare aperto.

Anche Pieter Bruegel il Vecchio compone un'opera sulla follia, che ha per tema Margherita la pazza che vaga con il suo strano bottino nella città infernale. Un'immagine di Satana mostruoso, ibrida creatura dalla testa di pesce e strani particolari nel volto, iconicamente si contrappone, frontale e statico, alla donna colta di profilo e in movimento scomposto, mentre si staglia sullo sfondo il fuoco annientatore della storia umana e catarsi senza fine del peccato.

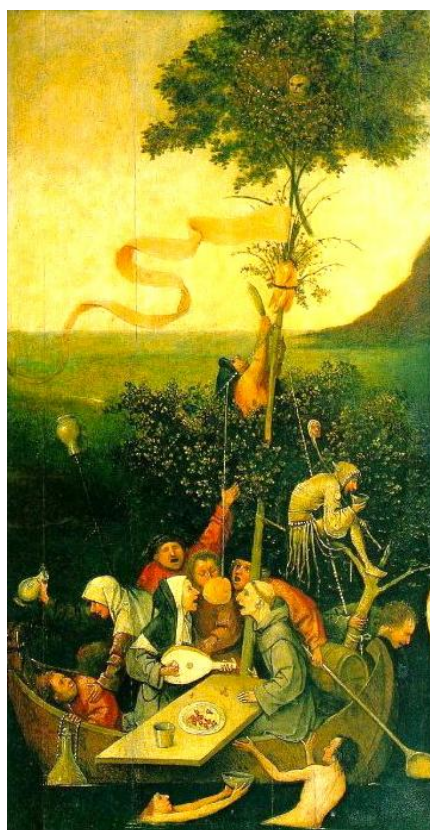
Il perbenismo borghese vede nella follia un male dell'anima, simile al peccato e, come tale, va estirpata.

Chi ne è affetto va tenuto lontano dall'ordine costituito. Questa la denuncia di Bosch.

La Margherita di Bruegel sembra invece procedere imperturbata: nessuno può fermare la sua marcia neppure nella città dei morti, l'Inferno, o forse "questo fatale" andare è il suo destino.

Partendo da questi temi universali, è stato realizzato in un salone della mitica Villa Olmo, luogo deputato della grande mostra internazionale dedicata alla Dinastia Bruegel, uno spettacolo multimediale: Il Mondo alla rovescia, gioco scenico di immagini, parole e musica dal vivo, ispirato alle opere pittoriche dei grandi fiamminghi e a testi di Ariosto, Erasmo da Rotterdam, Shakespeare, Brand, etc.

L'evento che ha visto uno straordinario concorso di pubblico partecipe e fortemente motivato, è stato prodotto, con la collaborazione dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Como, da **CALEIDOSCOPIO-multiplicity**.



Una generazione dopo quella di Hieronymus Bosch, il primo Bruegel, come Bosch, farà costante riferimento alla saggezza e al buon senso dei proverbi fiamminghi e ne trarrà ispirazione, tanto che talvolta si hanno coincidenze speculari tra il proverbio e il dipinto, il che testimonia che i proverbi non solo ebbero sicuramente uno spazio privilegiato nella cultura vernacolare delle Fiandre, ma interessarono molto anche i

grandi artisti e filosofi alla ricerca del loro significato più profondo: Erasmo ne raccolse più di ottocento (Adagia), ma di molti è andato perduto il significato⁵.

(Un proverbio, ad es., recita: “Il mondo è un carro di fieno, ciascuno ne afferra quanto più può” e Bosch dipinge, probabilmente nel 1503 o nel 1504, Il Trittico del fieno, ora al Prado).

Oltre al quadro de I sette peccati capitali in mostra a Villa Olmo, esiste sullo stesso tema un altro celebre dipinto quasi unanimemente attribuito a Bosch.

Di datazione incerta, forse completata dopo la morte dell’artista (1516) da un collaboratore, il Guevara, ancor “più preciso e paziente” del maestro”, o forse opera di un imitatore, anche questa tavola è dedicata ai peccati capitali, ma presenta una struttura rigidamente articolata, assai meno libera della prima dove si realizza una sintesi espressiva straordinaria, incurante di condizionamenti spazio-temporali.

Nel dipinto conservato al Prado, un principio di natura analitica dà ragione di ogni dettaglio che si colloca come tessera di un mosaico in una struttura complessa anche dal punto di vista del significato simbolico.

Tra i due dipinti c’è corrispondenza tematica, e in parte iconografica, ma quanta maggiore libertà compositiva nella sintesi armoniosamente conclusa dell’opera esposta!

Sulla cima di un *axis mundi* ideale, si staglia un sopraelevato giardino dei piaceri che vagamente ricorda il Paradiso Terrestre del monte del Purgatorio, dove è raffigurata la Lussuria; oltre, si apre lo sfondo paesaggistico fatto di azzurre lontananze, delimitato da una linea semicircolare, interrotta lateralmente per concludersi nella parte inferiore, a rendere la visione dell’interno di una sfera, la terra con i suoi vizi, dominata nell’alto del dipinto, in antitesi con i peccati degli uomini, da una filiforme crocefissione al centro di alberi scheletrici, a dire il significato del sacrificio di Cristo su uno sfondo cupo, lumeggiato sulla sinistra dalla presenza di un angelo.

Nella tavola più tarda, tutto è, invece, geometricamente disposto: quattro piccoli tondi agli angoli del dipinto rappresentano la morte di un peccatore, il giudizio universale, l’Inferno e il Paradiso. Un cerchio più grande al centro raffigura i vizi capitali e nella “pupilla” dell’occhio di Dio, Deus-dies!, pura luce resa da un’aura d’oro, Cristo si erge dal sepolcro. La scritta latina “CAVE CAVE DEUS VIDET” suona come ammonimento. Nella corona circolare dell’iride sono rappresentati i sette peccati capitali.

“Due cani con un osso difficilmente raggiungono un accordo” è il proverbio a tema nella sezione dell’Invidia. Alla scena dei cani fa da contrappunto quella di una coppia che con invidia guarda un elegantone a spasso con il suo falco, mentre qualcuno porta per lui un grande peso sulle spalle.

Nella Lussuria, i buffoni fanno la loro comparsa a rallegrare il banchetto di due coppie di amanti sotto un tendone rosato.

Anche qui compare lo specchio, ma retto dal diavolo per una dama superba, intenta a provarsi un’acconciatura.

Cartigli in alto e in basso fanno da biblico “*memento homo*” vetero-testamentario e da commento: “E’ proprio un popolo privo di discernimento e di senno; invece, se fossero saggi e chiaroveggenti, si occuperebbero di ciò che li aspetta: Io nasconderò il mio volto davanti a loro e considererò quale sarà la loro fine”.



⁵ Rabelais nel suo romanzo Pantagruel, 1564, descrive un’ *isola dei proverbi*.

Di Pieter il Vecchio, che guardò a Bosch come al Maestro, tanto da venire chiamato il secondo Gerolamo Bosco, abbiamo ben poche notizie certe.

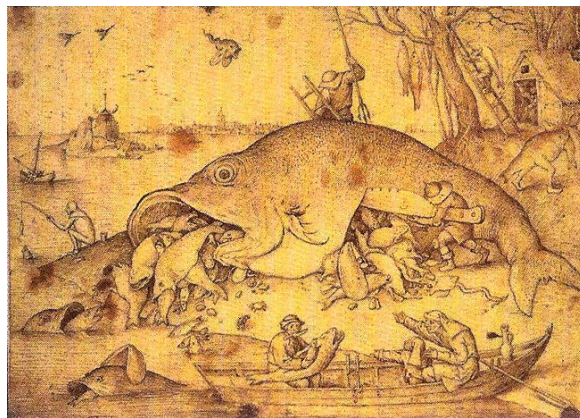
Il passaggio del testimone da una generazione all'altra, da Bosch a Pieter il Vecchio, avviene nella ricca e cosmopolita Anversa, la "città-mercato", *Corkstadt*, il grande porto delle diciassette Province, nuovo centro economico-finanziario del mondo occidentale ancor più vivace di Londra e fulcro del mondo artistico del Nord. La popolazione alla metà del 1500 si era più che raddoppiata, ca. 100.000 persone. Qui confluivano poeti, musicisti, pittori: secondo testimonianze dell'epoca, nel 1560 avrebbero operato ad Anversa ben 360 pittori! Solo i migliori potevano quindi eccellere.

La grande esplosione di Anversa, divenuta una "società" multiculturale per lingue, religioni, usi e costumi, con conseguente grande difficoltà di comunicazione, forse ha ispirato a Pieter il tema della biblica Torre di Babele (dal Genesi), ripreso in tre dipinti di cui uno andato perduto.

Bruegel ri-crea disegni alla maniera di Bosch destinati all'incisione su commissione dell'incisore ed editore di stampe Hieronymus Cock che intendeva divulgare queste opere, attribuendole in mala fede al grande Maestro per un sicuro successo commerciale. Il lavoro era congeniale a Pieter che in tutto il corso della sua produzione rivela le affinità spirituali con Bosch, affinità che nell'ultima fase, a Bruxelles, si riveleranno ancora più profondamente esistenziali.

Tra i disegni commissionati dalla bottega d'arte "Ai quattro venti" alla maniera di Bosch, ma mai ripetizioni, spicca: I pesci grandi mangiano i pesci piccoli, 1557, ispirato a Pieter Breugel dai famosi proverbi.

La firma "falsa" apposta è quella di Bosch, morto nel 1516!



Forse proprio su incoraggiamento dello stesso Cock, nel 1551 anche Bruegel, come quasi tutti gli artisti e gli intellettuali del tempo, si mise in viaggio per l'Italia: le Alpi, il Lago Maggiore, Venezia, Roma, Napoli, Reggio Calabria.... Il suo biografo Karel van Mander, il Vasari nordico, in Schilderboeck simpaticamente scrive che il pittore, colpito da vedute del tutto straordinarie per chi veniva dalle piatte Fiandre, "...viaggiando attraverso le Alpi aveva inghiottito montagne e rocce per poi risputarle al suo ritorno (*ad Anversa*) su tele e tavole".

Echi del viaggio in Italia si colgono oltre che nei paesaggi che saranno dipinti ad Anversa, in celebri opere come La Torre di Babele, la cui struttura architettonica ricorda il Colosseo.

Un pathos espressionista di straordinario impatto emotivo è espresso nelle tre tele databili intorno al 1562: Caduta degli angeli ribelli, Margherita la Pazza e Trionfo della morte, mentre nelle grisaglie monocromatiche su tavola, il segno stilistico richiama quanto della lezione classica italiana è stato accolto dal grande Pieter, che ha guardato soprattutto a Raffaello, la cui ascendenza si ritrova chiara in Cristo e l'adultera (1565).

Nella visione pessimistica di Pieter I spesso prevale la satira acerba, e in quest'ottica anche la speranza non è sempre una virtù, perché, se mal riposta, può essere vana.

Satira e insegnamento morale procedono insieme, come insegna Orazio: *satyra castigat ridendo mores!* E in questa eccezionale metafora filosofica, la vita, che spesso supera il teatro per la sua imprevedibilità, è offerta in tutte le sue dinamiche paradossali cosicché con Schopenhauer possiamo concordare che "i difetti radicali dell'uomo sono sempre diversi e sempre uguali", come ci mostrano Hieronymus Bosch e Pieter il Vecchio.

Dell'artista che, meditando sull'umanità, illustrò "contadini, matti e demoni", è in mostra a Villa Olmo la Resurrezione (1563 ca.).

La critica dei vizi e delle follie umane, presente anche nelle raffigurazioni di grandi scene corali popolari e contadine, e i contenuti morali tacciono in questa tavola sacra che trascende l'umano per il divino cui Cristo sta ascendendo, dal buio cupo verso la luce.

Sulle orme del padre, morto nell'aristocratica Bruxelles il 1569⁶, si collocano, pur con la loro sensibilità individuale i figli.

Pieter il Giovane, detto *d'Enfer*, spinto dalle richieste dei committenti borghesi a riprodurre in copia le opere del padre, si rivelò anche straordinario pittore nel genere caricaturale, minuzioso osservatore del particolare e cronista del tempo, oltre che originale pittore di paesaggi.

Tema ricorrente la vita del popolo minuto, dei contadini delle feste di villaggio, goffi e volgari nella loro gestualità e comportamenti autentici, senza maschera, presentati coreograficamente nelle più varie posture, in attività eterogenee, con forti contrasti, colti spesso nell'abbandono ai sensi: lasciarsi andare è una necessità umana, mangiare bene nel momento della festa, ascoltare musica, danzare... e la danza trova riscontro nell'impiego ritmico delle tonalità cromatiche.

In Danza nuziale all'aperto, del 1607, Pieter il Giovane crea una variazione del tema dipinto dal padre nel 1566 e il confronto chiarisce le ottiche artistiche diverse.

Nel caso del padre, la folla che turbinava sembra possa uscire dalla cornice, mentre nel dipinto del figlio il gruppo è più composto, più tranquillo il divertimento e conchiuso da superfici perimetrali naturali libere da figure.

Pieter il Giovane è anche autore di soggetti mitologici e religiosi, oltre che di pregiate miniature, cui lo avviò la nonna materna Maycken Verhulst Bessemers alla quale fu affidato con il fratello Jan dopo la morte della madre. Pieter il Vecchio, essendo morto quando i figli erano molto piccoli, non poté agire di persona sulla loro formazione artistica e le sue opere erano appese nelle ricche case di mercanti e aristocratici, a loro uso e piacere esclusivo, per cui probabilmente i figli vennero a contatto con disegni preparatori.

Jan I *dei fiori* o *Jan dei velluti*, o *del paradiso*, dotato di una tecnica particolare dalle sottilissime pennellate che producevano l'effetto vellutato dei petali, ebbe un gran successo finanziario. Celebri le sue nature morte, i paesaggi e le allegorie di "sottilissima filigrana", tra cui quelle dei quattro elementi, esposti all'Ambrosiana. Dalla collaborazione del lenticolare Jan I con Rubens è la Madonna con ghirlanda, olio su tavola (1616-1618) in cui la pensosa Madonna, incoronata dagli Angeli è circondata dalla trionfale ghirlanda di Jan dei Fiori; nel dipinto di devozione a due mani, non mancavano i suggerimenti del Cardinal Federigo Borromeo che Jan I conobbe a Roma⁷ prima che il Cardinale si trasferisse a Milano, da dove gli commissionò varie opere, tra cui famose quelle citate dei quattro elementi, due provenienti dal Louvre, mentre gli altri due sono stabili alla pinacoteca milanese.

Jan I e Jan II lavoreranno insieme in stupende composizioni floreali.

⁶ La sua tomba venne adornata da un dipinto di Rubens ancora in loco.

⁷ Il soggiorno di Jan I in Italia è databile tra il 1592 e il 1596



Come racconta Federigo Borromeo nel suo *Musaeum* (1625), Jan, rientrato ad Anversa (1605), inviò al Cardinale un “bagattello”, “una cosetta indegna” in pergamena dove, grazie alla sua bravura e raffinatezza, riuscì a rendere piacevole anche il sorcio “accostato ai boccioli di rosa ed insetti”...



Così disse il cardinale che vedeva riflessa nelle opere di Jan dei fiori “la bontà di Dio”.

La collaborazione di Jan I con Rubens darà i risultati più alti con la natura morta nel ciclo dei Cinque sensi, ora al Prado, e Rubens, alla morte di Jan I, collaborerà molto anche con il figlio Jan II.

Molte sono le composizioni floreali di Jan e di altri Brueghel di terza e quarta generazione anche in nature morte accompagnate da frutta, in ghirlande, in accostamenti a farfalle, in quadri allegorici ...Spesso in un unico ucronico *bouquet* vi sono fiori che sbocciano in periodi differenti ad indicare l'inesorabile trascorrere delle stagioni e della bellezza, e talvolta compare una piccola lumaca dal procedere lento e inesorabile come quello del tempo...

Valenza polisimbolica hanno i fiori che con i loro profumi inebriano i sensi e la cui bellezza caduca è emblema della *vanitas vanitatum*.

In un'ottica cristiana il giglio rappresenta l'amore, la rosa bianca la purezza, le spine la passione, la viola del pensiero la divinità, il giglio selvatico la grazia, il garofano la divina incarnazione di Cristo.

Farfalle disegnate con la cura di un entomologo, piccoli gechi, insetti d'ogni tipo, armoniosamente composti su tavole di marmo o di rame, popolano i quadri di Jan van Kessel il Vecchio (e il Giovane) e brillano di colori a olio smaglianti, mentre il mondo delle taverne frequentate da paesani e personaggi caratteristici è descritto da David Teniers il Giovane, anch'egli imparentato con i Brueghel, a completare il magico e ricco mondo caleidoscopico di una dinastia che merita di essere meglio conosciuta e apprezzata.

In questo saggio critico ispirato alle recenti mostre di Como-Villa Olmo e di Milano-Pinacoteca Ambrosiana, sullo sfondo storico-economico-sociale di due diverse realtà culturali, quella italiana e quella fiamminga nei secoli del Rinascimento e del Barocco, sono rivisitate opere celeberrime, e altre meno note al grande pubblico, per lo più appartenenti alla “Dinastia” Brueghel, che fiorì di ben quattro generazioni di artisti creatori di opere estremamente varie per genere, committenza e stile, ma tutti fortemente connotati dalla Weltanschauung policentrica e non antropo o teocentrica propria dell’arte delle Fiandre, punto di riferimento fondamentale nella storia universale della pittura.

This critical essay is inspired by the recent exhibitions in Como-Villa Olmo and in Milan-Pinacoteca Ambrosiana.

Very famous masterpieces and works not often known by a large public are presented in the historical, economic and social background of two different cultural realities, one Italian one Flemish at the Renaissance and Baroque times. The mentioned painters for the most part belong to the Brueghel “Dinasty” which can boast four generations rich in makers of a great many works extremely various for genre, purchasers and style.

They all are connoted by a polycentric, and neither anthropo- nor theocentric Weltanschauung. That is peculiar to Flemish art and very important reference mark in the universal history of painting

BONIFAZIO MATTEI

IL DISAGIO DEL NULLA.
SU ALCUNI TEMI E SVILUPPI DELLA POESIA DI GIORGIO CAPRONI

*Mia pagina leggera:
piuma di primavera*

Il primo Caproni¹ sembra tutto concentrato nei ritratti paesistici, in quadri di una natura che è colta nelle sue cadenze di tempi, nella tenuità dei suoi defilati ed innocenti prosceni.

Ma alla apparente felicità della percezione delle cose si accompagna il senso di fuggevolezza delle emozioni e delle stesse impressioni. La poesia appare testimonianza di un radicato affetto per le fuggevoli cose dei sensi, del dolore, per quanto attutito e misurato, che esse recano all'anima con la coscienza della loro vanità.

I testi del primo decennio poetico, fino a *Cronistoria* (1938-42)², sono tutti attraversati dallo sgomento per l'improvvisa morte della di lui fidanzata Olga Franzoni, morta di setticemia nel 1936, alla vigilia della pubblicazione di *Come un'allegoria*. Proprio in quest'opera, Caproni sembra esprimere «*il dubbio che tutta la realtà non sia che allegoria d'altro che sfugge alla nostra ragione*». Alla natura, egli dice, «*davo un valore di quasi un'allegoria: un significato sempre volto ad esprimere un qualcos'altro (una mia e altrui inquietudine) al di là del puro significato letterale o figurativo della parola*».³

Queste rappresentazioni della natura sembrano dunque significare altro da sé: un senso ultimo, totalizzante, che è racchiuso e nascosto in ciò che è frammentario e occasionale; un significato complessivo della vicenda esistenziale dunque, di una 'summa vitae', che si trova appunto in quello ci è dato da esperire come ordinario e fugace, come apparentemente interlocutorio.

Nelle impressioni del primo Caproni è forse circoscritta per allegoria l'esperienza tutta, quasi a volere comprendere, in ciò che primariamente appare, quanto è ultimo e definitivo.

Ricordo

Ricordo una chiesa antica,
romita,
nell'ora in cui l'aria s'arancia
e si scheggia ogni voce
sotto l'arcata del cielo.

Eri stanca,
e ci sedemmo sopra un gradino
come due mendicanti.

Invece il sangue ferveva
di meraviglia, a vedere

¹ Il primo tempo della poesia caproniana si sviluppa nel decennio che precede il secondo conflitto mondiale, negli anni che vanno dal 1932 al 1939. In quest'arco di tempo si collocano *Come un'allegoria* (1932-35), *Ballo a Fontanigorda* (1935-37), *Finzioni* (1938-39), opera che sotto il proprio titolo raccoglie le precedenti.

² *Cronistoria* abbraccia il tempo secondo della poesia caproniana e sembra fondere la vicenda di un lutto privato (la morte di Olga) con quello della storia della guerra mondiale.

³ Dall'intervista a Giorgio Caproni di F. PALMIERI, «L'Avanti», 18 novembre 1965.

ogni uccello mutarsi in stella
nel cielo⁴.

Nel tono diffusamente dimesso percepiamo un senso di prossimità ad un fatidico punto fermo che il ricordo dovrebbe fissare. Ma in realtà le immagini sembrano sgranarsi e sovrapporsi l'una sull'altra. Nella carriera del giorno che sfuma ci si scopre di passaggio, transitori. E tutto tende fugacemente a trascolorare.

Vento di prima estate

A quest'ora il sangue
del giorno infiamma ancora
la gota del prato,
e se si sono spente
le risse e le sassaiole
chiassose, nel vento è vivo
un fiato di bocche accaldate
di bimbi, dopo sfrenate
rincorse.

Il transito di fatui e giocosi momenti vitali, i segni di estenuate passioni, all'ultimo fuoco del giorno, forse rendono più chiaro il senso del rapido passare delle cose.

Insomma, questo qualcos'altro di cui parla Caproni può essere identificato in quella idea di finitudine, di presentimento della fine che attraversa l'esperienza umana, in un momento della sua tensione vitalistica. Si tratta di cogliere i moti fluidi e fuggevoli di tanti prosceni della realtà: le orme, il fiato, il calore di qualcosa o di qualcuno che è passato. Brevi istantanee che alludono, nella loro dimensione allegorica appunto, a definitivi approdi, a inesorabili fissità.

Dietro i tanti fiati di bimbi accaldati dopo sfrenate rincorse, dietro ai calori del giorno estivo che sfuma, dietro le giocose risse dei bimbi, le gote infiammate del prato; dietro tutte queste parvenze possiamo allora riconoscere un segno della morte?

Spiaggia di sera

Così sbiadito a quest'ora
lo sguardo del mare,
che pare negli occhi
(macchie d'indaco appena
celesti)
del bagnino che tira in secco
le barche.

Come una randa cade
l'ultimo lembo di sole.

Di tante risa di donne,
un pigro schiumare
bianco sull'alghe, e un fresco

⁴ Per questo e per gli altri testi poetici di Caproni qui citati, si fa riferimento alla raccolta ultima ed esaustiva a c. di L. ZULIANI, *Giorgio Caproni. L'opera in versi*, i Meridiani, Mondadori, Milano 2009.

vento che sala il viso
rimane.

Al cadere dell'ultimo lembo di sole, che si spegne come una vela che perde vento, anche la vita si riduce a ultime e sbiadite parvenze: si riduce a quel poco che resiste al nulla; a quel poco che intercorre tra la vita e il nulla, per rifarci ad un'interpretazione di Calvino⁵ delle immagini e dei composti poetici del primo Caproni.

Ma, intanto, quanto detto ci basta per cogliere motivi sempre più caratterizzanti e per introdurre un elemento di analisi. Ci pare infatti che in Caproni ci sia la mai esplicita consapevolezza che il linguaggio non può essere un valido strumento di conoscenza della realtà. Esso non può tendersi fino a raggiungerla; la parola non è mai spinta alla notomia, alla definizione certa. E' sempre in agguato, nella parola, nascosto nella trama dei versi, uno slancio velleitario della ragione, il suo fallimento.

C'è anzi, a questo punto non possiamo più dissimularlo, un senso di non consonanza, direi quasi un sotteso dissidio, tra 'io' e 'natura'. Anche quando sembra che i versi tendano all'idillio, se per idillio intendiamo appunto un rapporto di pacificazione tra l'io e la natura, bene si comprende che quest'io è quasi di passaggio, un semplice ospite (per quanto cerimonioso e affabile) che accetta il gioco della vita, sapendolo però illusorio, anche se per questo non meno importante.

Eppure, non c'è in Caproni un senso di virile protesta. La lezione delle guerre mondiali spinge Caproni non tanto a gurdare alla natura e alle sue colpe, ma a guardare alla tragedia della storia e dell'uomo, con gli occhi fieri e asciutti che sono poi di una generazione disastata, priva di passato e di futuro⁶. «*Nel deserto io guardo con asciutti occhi me stesso*», aveva scritto Camillo Sbarbaro in Pianissimo del 1914. Un verso, tra i molteplici versi di quel grande poeta che sarebbe divenuto suo amico, destinati a incidersi a fondo nella coscienza di Caproni. E il tema del deserto è di fatto un tema ricorrente e centrale della sua ultima stagione poetica.

Questo concetto di sradicamento, di mancanza di passato e futuro, affiora in modo così icastico, con chiara simbolicità nel pensiero di Caproni, da divenire un motivo portante del terzo tempo della sua poesia, quello del *Passaggio d'Enea*, del 1956. Il *Passaggio* raccoglie, insieme alla sezione che dà il titolo all'opera, sonetti e larghe stanze già edite nel '52, sotto il titolo di *Stanze della Funicolare*. Dobbiamo qui soffermerci, perché la poesia di Caproni entra in una fase di più incisiva tematizzazione, di significazione più meditata, quasi di più chiara focalizzazione dei suoi assi portanti⁷.

Ecco, le forze, le spinte intrinseche della precedente poesia tendono ora a fissarsi, a cristallizzarsi e a fondersi con altri temi di qui in avanti pervasivi e cruciali: il viaggio, la città, l'amore, ad esempio, per usare una semplice e credo fedele ripartizione suggerita dal critico Giovanni Raboni⁸.

L'amore, già sentito e provato come un profondo *vulnus* per la fidanzata morta Olga Franzoni, poi lieto e pur scosso da inquietudini d'anima per la moglie Rina Rettagliata, ritorna come tema di uno dei più bei canzonieri del Novecento, quello dedicato ad Anna Picchi, madre di Giorgio Caproni. Il canzoniere, raccolto nell'opera *Il seme del piangere*, segna un netto passaggio: dal tema della fuggevolezza delle emozioni al tema dell'assenza degli affetti.

Il motivo del trascolorare, della fuggevolezza delle immagini della natura e delle emozioni

⁵ I. CALVINO, *Nel cielo dei pipistrelli*, in «La Repubblica», 19 dicembre 1980.

⁶ «*Lo sfacelo della storia che abbiamo vissuto non ammette riscatti di illusione, né la poesia è un rifugio, o un'isola felice: anzi, è lo strumento forse più acuminato per esprimere un vuoto che non può certo essere colmato da istituzioni fatiscenti e artificiose*». Giorgio Caproni in *Credo in un dio serpente. A colloquio con Giorgio Caproni*, a c. di S. GIOVANARDI, «La Repubblica», 5 gennaio 1984.

⁷ Parliamo di un fitto ventennio che comprende appunto *Il Passaggio di Enea* (1943-55), *Il seme del piangere* (1950-58), *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1960-64).

⁸ a c. di G. RABONI, *L'ultimo borgo (Poesie 1932-1978)*, Rizzoli, Milano 1980.

della prima stagione poetica, matura fino a tramutarsi nel tema dell'assenza, della mancanza degli affetti più cari. Il poeta immagina e rivede sua madre ragazza nella Livorno di inizio '900, lontana la sua vita dalle pieghe che il destino, sul limitare di giovinezza, avrebbe inciso: lontani il matrimonio e i figli, lontana anche la guerra, gli stenti, il male infine che nel 1950 doveva spegnerla a Palermo. Allora, l'amore postumo e ormai vano di figlio si trasfigura poeticamente in giovanile e vivo amore di amante, di fidanzato. Il giovane fidanzato di sua madre coetanea.

Né può sfuggirci che una così alta e raffinata invenzione, di un amore netto, cherubino, senza spasimi neoterici e tutto pieno della vita dei tanti scenari di una Livorno portuale e operaia, una così alta e raffinata invenzione, dicevo, è pur figlia di una tensione lirica già leopardiana, di quel sostanzarsi del reale nella memoria (pensiamo ad *A Silvia*), o di quel sottentrare, se vogliamo, della reale nell'immaginario (pensiamo all'*Ultimo canto di Saffo*).

Ma se in *A Silvia*, secondo uno schema che sembra poi riguardare complessivamente la poesia leopardiana, le ragioni del vero e la ragion critica del poeta soppiantano le ragioni sentimentali e immaginative; nella poesia de *Il seme del piangere*, invece, tra realtà e immaginazione non sembra esserci più distanza. Il poeta fidanzato di sua madre, *umile e alta più che creatura*, non si sveglia mai da quel profondo rimescolio di immaginazione e realtà. leggiamo, per fare un esempio:

L'uscita mattutina

Come scendeva fina
e giovane le scale Annina!
Mordendosi la catenina
d'oro, usciva via
lasciando nel buio una scia
di cipria, che non finiva.

L'ora era di mattina
presto, ancora albina.
Ma come s'illuminava
la strada dove lei passava!

Tutto Cors'Amedeo,
sentendola, si destava.
Ne conosceva il neo
sul labbro, e sottile
la nuca e l'andatura
ilare - la cintura
stretta, che acre e gentile
(Annina si voltava)
all'opera stimolava.

Andava in alba e in trina
pari e un'operaia regina.
Andava col volto franco
(ma cauto, e vergine, il fianco)
e tutta di lei risuonava
al suo tacchettio la contrada.

I temi del viaggio, dell'amore e della città trovano ne *Il seme del piangere* una loro simultanea presenza e una loro compenetrazione: il viaggio è quello dell'anima, eletta a messaggera dello stesso poeta, il quale ne invoca il ritorno in patria, nella Livorno lasciata all'età di nove anni⁹.

⁹ I Caproni si erano sistemati da allora Genova e lì Giorgio era rimasto, riconoscendola di lì in avanti come città della sua vita e della sua formazione, fino agli inizi del secondo conflitto mondiale.

Il racconto, non solo per il riferimento ai nove anni, alla città e alla figura femminile, sembra un'estensione della Vita Nuova di Dante, scritta nel nome, questo sì con intento di poetica, di una chiaro e dolce stile, capace di accogliere in un esiguo e concentrato vocabolario, le ventilate aperture degli scorci livornesi, le rapide folate odorose di cipria e di mare. Colpisce il forte contrasto che si instaura tra l'immemorabile e lontano passato della madre, le vaghe memorie della città dei primi anni di infanzia, e le realistiche ambientazioni, lo scrupolo toponomastico con cui vengono indicati luoghi, spazi del mondo reale.

Forse, proprio questo dare scena e viva rappresentazione al sentimento dell'assenza lascia intuire che tutto quello che manca nella realtà, e che ritorna nei versi, è senza dubbio la parte più importante della realtà medesima.

Proprio alla luce di questi procedimenti, capiamo ancora una volta come la realtà in Caproni non sia il luogo di significati certi, di un'esperienza di senso pienamente esaustiva. Caproni sembra anzi suggerirci che il senso dell'esperienza umana è tutto da costruire e che alla poesia è affidato questo compito portante.

Già l'impiego di moduli metrici tradizionali dovrebbe in effetti suggerirci la volontà di Caproni di racchiudere in un sistema ordinato le vaghe e sfuggenti percezioni della realtà. E le rime, che a prima vista sembrano assolvere al compito di conferire al testo musicalità, di porre in semplice rapporto di corrispondenza le cose, quasi fossero, un po' come in Pascoli, voci responsoriali di un complesso accordo di linguaggi, in realtà svelano la loro funzione costruttiva, sono perni, anche se instabili, sui quali poggiano le arcate dei versi e che sostengono la geometria del testo.

C'è da dire, anzi, che alle costruzioni geometriche dei versi non corrisponde un ordine geometrico della sintassi. Per effetto di numerose e pressoché sistematiche inarcature, il periodo poetico eccede la misura dei versi, determinando un effetto di non corrispondenza, di inaderenza tra effetti di suono e di significato. Il contrasto che abbiamo ravvisato tra l'io e la natura si ripresenta all'interno del verso, o forse, se il verso è specchio profondo delle ragioni di un'anima, all'interno dell'io stesso. In fondo, come dice Caproni, il poeta è *uno e bino*, essendo la sua identità in un certo senso sintesi, non necessariamente pacifica, tra due opposte nature: una ispirata e irrazionale, l'altra speculativa, che compie il suo esercizio ordinativo e di ricognizione¹⁰.

Accordi e disaccordi, suoni e pensieri si raccolgono in Caproni in un *unico tempo*. Così nei sonetti de *Il passaggio di Enea* (1943-1955).

«Poiché questi, pur nella loro disubbidienza ai rigidi canoni metrici, sono sonetti, voglio avvertire di non aver abolito a caso la tradizionale spaziatura fra quartine e terzine. Essa fu nell'ordine di quelle ragioni d'equilibrio architettonico e musicale (e anche logico), per cui ciascuna quartina o terzina (come del resto ciascun verso), stando quali membri distinti nel corpo della composizione, risulteranno parti concluse in un loro singolare giro. Proprio quel giro che invece in questi sonetti è unico, essendo qui ogni verso così strettamente legato al successivo (fino al quattordicesimo) da formare un solo "tempo", un compatto blocco privo di membri, dove se pure esistono nuclei che staticamente potrebbero in certo modo reggersi anche isolati dal contesto, non collimano né con una quartina né con una terzina»¹¹.

Prendiamo appunto uno di questi sonetti, in cui i contrasti e le imparità si conchiudono in un loro *singolare giro*, nell'unico tempo della poesia.

¹⁰ «Il poeta è uno e bino. La scrittura nasce dall'inconscio, viene da lì, la ragione poi la corregge. La poesia assomiglia al sogno e il poeta ne è responsabile solo fino a un certo punto». GIORGIO CAPRONI, in *La musica è la regola della mia poesia*, a c. di N. ORENGO, *Tuttolibri*, «La Stampa», 16 giugno 1984.

¹¹ Postilla alla pubblicazione di alcuni sonetti in *Poesia*, n. 7 dei «Quaderni internazionali» diretti da E. Falqui, Milano, 1947, citata in A. BARBUTO, *Giorgio Caproni. Il destino di Enea*, Roma 1980, pp. 99-100.

Le carrette del latte ahi mentre il sole
 sta per pungere i cani! Cosa insacca
 la morte sopra i selci nel fragore
 di bottiglie in sobbalzo? Sulla faccia
 punge già il foglio del primo giornale
 col suo afrore di piombo – immensa un'acqua
 passa deserta nel sangue a chi muove
 a un muro, e già a una scarica una latta
 ha un sussulto fra i cocci. O amore, amore
 che disastro è nell'alba! Dai portoni
 dove geme una prima chiave, o amore,
 non fuggire con l'ultimo tepore
 notturno – non scandire questi suoni,
 tu che ai miei denti il tuo tremito imponi.

La poesia 1944 conferma la presenza inevitabile del dramma storico della guerra che domina la realtà di quegli anni. La tragedia del presente viene colta negli oggetti quotidiani e familiari (ad iniziare dalle “carrette del latte” del primo verso) ed è proprio in essi che è possibile ravvisare un significato simbolico, una correlazione tra le cose più usuali e la violenza dell'evento bellico: le espressioni «*fragore di bottiglie in sobbalzo*» e «*una latta ha un sussulto fra i cocci*» sono, infatti, un richiamo alle fucilazioni spesso eseguite all'alba.

La forma chiusa del sonetto non ci impedisce di avvertire un senso di disfacimento, di brevi suoni detonanti, evocati non soltanto dal contenuto di quanto è rappresentato, ma anche, potremmo dire, dagli stessi ingranaggi della composizione, dagli incastri forzati di imprecisi sentimenti, ricordi, meditazioni. Una congerie di elementi che si fondono e si respingono, che, isolandosi, si riducono a unità, a voce di plurimi composti.

A questo punto, dal momento che ci siamo soffermati su alcuni aspetti formali, non possiamo ignorare quelle impronte stilistico-espressive che connotano e danno autenticità al verso di questo poeta. Mi riferisco al largo uso di avverbi, di pronomi o aggettivi interrogativi, alla pressoché diffusa tendenza, concentrata invero nei sonetti finali di *Cronistoria* e in quelli iniziali de *Il passaggio di Enea*¹², di esprimere dubbiosamente, di descrivere e raccontare nella piena incertezza, non solo i moti interiori, ma anche i dati stessi della realtà. Ascoltiamo questi paradigmatici attacchi:

Ora nell'ermo/ rumore oltre la brina io quale tram/odo, che apre e richiude in eterno/ le deserte sue porte?; La notte quali elastiche automobili/ vagano nel profondo; E la funicolare dolce dove/ sale, bagnata e celeste, nell'urna/ della città di mare umida?; Una chitarra chi accorda in un bar/ (in un bar nella nebbia) mentre illune/ transita sulla terra ancora un tram/ verso l'una di notte?

Si tratta, a ben vedere, di un piccolo campionario di queste continue occorrenze.

Insomma, là dove ci aspetteremmo parole definitorie, assertive, anche nell'enunciare paradossalmente una rinuncia, un'impossibilità di dire, troviamo solo espressioni di incertezza, formule interrogative. La voce della poesia, in Caproni, non smette mai di comunicare un sentimento di estraneità rispetto a quanto registra o riproduce, e rispetto a quanto inventa. Su questa dimensione di vaghezza, di sospensione, sembra pesare costantemente il pregiudizio del non essere e del nulla.

In un senso strettamente poetico, Caproni rigetta come estranee delle immagini che stanno raccolte nell'intimo vivaio della sua immaginativa, nelle stive esclusive delle sue memorie. Cosa

¹² Questi ultimi legati soprattutto al tema della guerra e raccolti sotto il titolo emblematico *Gli anni tedeschi*.

significa questo? Come spiegare questo gioco del rovescio, il pendolo tra l'estraneo e il familiare?

Allontaniamoci, ma solo per un istante.

Per fare centro, il vecchio che torna ad Itaca sceglie l'arco di Ulisse, del re creduto lontano, cioè l'arco suo proprio, e lo tende alla giusta misura¹³. Così il vecchio si riappropria di sé e della sua reggia. Si sveste dell'abito straniero e fa delle mentite spoglie lo strumento di un'autenticazione di sé, dei suoi panni laceri fa il mezzo di una profonda conquista di quanto gli appartiene, di quanto egli è.

Il costrutto narrativo omerico può forse essere letto come ampia allegoria delle tensioni psichiche, dei segni coscienziali del poeta.

Caproni, potremmo dire, si serve di formule interrogative per porre in lontananza, in una lontananza temporale che è anche una distanza del cuore, quelle immagini che giacciono inerti nella memoria. Il dubbio, il seme interrogativo che il poeta vi getta, infonde loro una vita implicita e piena. Nell'esprimere incertezza, infatti, queste espressioni del dubbio implicano una totalità che non si può misurare a parole, esprimono quel tanto che chiede invano una definizione di identità, di misura, di ragione. Tra sé e le sue immagini, Caproni interpone allora espressioni di spaesamento, un'odissea di evasione e deriva, di fiori remoti e sirene. Di tutto quel composto visivo che resta nella memoria, coglie quanto vi è di ignoto, ombra dell'ombra, quanto, nel suo essere sfuggente, la pienezza del tempo rivela.

La prossimità all'ignoto e al nulla gli restituiscono un sentimento della realtà, vera e vaga.

Una implicita fenomenologia dell'estraneo si raccoglie in quelle formule sospensive e dubbiose. Solo così possono ravvivarsi quelle immagini del tempo, spinte fuori dalla nebbia dell'incertezza, rimesse nel campo dell'accadere, di quell'«accadere ancora» che, se vogliamo, è un attuarsì, un prender parte dell'anima nel mondo.

Apparire estraneo alla familiarità dei ricordi è quanto gli è necessario ad un'autenticazione di intimità, alla voce della sua poesia.

Ma c'è un'altra occorrenza stilistica che si fa motivo tematico in Caproni, che assurge a valore di stilema e che ci consente di riflettere su quanto abbiamo appena detto. E' un aspetto simile a quello descritto: l'uso esclamativo di particelle interietive che aggiungono al testo evocazione, sovvenimento, oppure carica patetica, come diceva Pasolini.

Le carrette del latte ahi mentre il sole/ sta per pungere i cani; Oh le lunghe campane dell'inverno. Ahi i nomi per l'inverno abbandonati/ sui sassi. Quale voce, quale cuore/ è negli empiti lunghi – nei velati/ soprassalti dei cani?; Mi misi anch'io a scendere/ seguendo lo sciamare/ giovane, e se di tende, bianche fino a accecare,/ già sentivo schioccare/ la tela, ahi in me sul mare/ le lacrime – ahi le campane/ dure d'acque stornente/ nel mio orecchio

Anche qui ho indicato a titolo esemplificativo procedimenti stilistici e narrativi facilmente reperibili nella poesia di Caproni. Quale significato ha questa particella *ahi*, a metà tra *interiectio dolentis* e *interiectio admirantis*? «Un'antica figura di pathos» –come diceva Pasolini- «implicita nel caldo impeto interiettivo».¹⁴ E' certo, oserei dire, che queste interiezioni dimostrano come il verso di Caproni, nel suo volgere al tempo passato, sia spezzato da improvvisi sovvenimenti, da emozioni che si sovrappongono, si intrecciano, danno prova dell'impossibilità di dire con concisione, di conferire al dettato dei versi il tratto della certezza, dell'asserzione.

Ad un'analisi più attenta, ci accorgiamo che esse sono espressione di una sostanza temporale che permea i versi. Evocazione in sintesi di sbigottimento e sorpresa che connotano il passato nella luce del ricordo.

Una voce attraverso la quale il tempo lontano si rifà vero nei versi, si attualizza. E il verso diventa materia del tempo, in un processo trasfigurante che la memoria e la parola continuamente

¹³ OMERO, *Odissea*, libro XXI.

¹⁴ P.P. PASOLINI, in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, pp. 424-428.

compiono.

Insomma, il passato, il passato lontano, misurato con il profondo scandaglio della memoria, il passato perduto e da ritrovare in Caproni è strettamente legato a una prospettiva, a una visuale di osservazione, a un faro acceso nel presente. Un cono d'ombra si estende dal presente a un punto lontano, in modo così certo e preciso da provocare un vago smarrimento; o forse così vago e confuso da determinare un preciso sospiro, la spina di un'emozione? Insomma, i fatti si dissolvono in sospiri ed i sospiri ridanno vita ai sensi del tempo.

Così, in questa comunicazione incessante tra passato e presente la poesia matura e prende forma. E il mistero di un passato lontano si risolve in Caproni in un continuo esserci, la spinta del ricordo non costituendo un distanziarsi da quel presente che è un tempo attuale dell'anima, vivo e profondo, tempo di ogni tempo della vita.

Così la poesia di Caproni tende ad un'unica sorgente del tempo, come una fibra della sua sostanza.

Questo esserci nel tempo, agostinianamente, deve ricorrere ad una mimesi poetica. Perché è in questa mimesi di parola e tempo la sua poesia. E l'interiezione appunto ha un valore di mimesi, nel suo travestimento dell'immagine passata nell'effetto di *pathos* del presente.

Ciò ci spinge a credere che la ricostruzione del passato abbia nella poesia di Caproni una sua tutta particolare configurazione narrativa. Particolare, abbiamo detto. Perché?

Nel racconto epico, ad esempio, ma anche nelle forme della prosa che molti punti di contatto ha con il poetico, pensiamo alle ampie analesi della *Recherche*, la ricostruzione del passato tende a un fine narrativo, vuole spiegare uno sviluppo, dare conto di certi effetti, seguire quanto possibile il senso e le inferenze di fenomeni e vicende.

L'epica caproniana non si limita a questo. La ricostruzione del passato che lentamente prende corpo nei suoi versi, pensiamo, come detto, all'ampio canzoniere de *Il seme del piangere*, è una sorta di annullamento del passato stesso. In verità, il ricordo di Caproni si avvitava a spirale sul suo vuoto. Nella sua reviviscenza, nel suo colore caldo, esso è fatuo e lacerato.

Se nella *Recherche* la ricostruzione del passato avviene in uno slancio positivo, di ricerca appunto, in un processo che ridà colore e forma al negativo di lontane scene, in Caproni essa segue un procedimento che potremmo considerare affatto diverso.

Avviene, come s'è detto, per un sostanzarsi del reale nella memoria e nell'immaginario, per un processo di invenzione che, mescolandosi ai ricordi degli anni dell'infanzia, arreda le quinte di un passato non vissuto, della madre ragazza non ancora sposata. Scene perlopiù immaginate, di una vita vera e trapassata, eppure presenti e vive nell'espressivo nitore, nei dettagli persino che la memoria ha stralciato da vaghi punti di fuga del tempo.

Un vuoto profondo e immemorabile fa allora da sfondo alle tante vicende del canzoniere, un vuoto che è segno di un'incertezza profonda, abissale, al quale Caproni supplisce riempiendo, con tessere d'immaginazione e memoria, il quadro del tempo. Immaginazione e memoria. Quali valenze dominanti nella sua poesia! Compagne degli anni remoti e degli anni maturi; dispensatrici di immagini poetiche, come sosteneva del resto il Leopardi.

La stanza

La stanza dove lavorava
tutta di porto odorava.
Che bianche e vive folate
v'entravano, di vele alzate!

Prendeva di rimorchiatore,
battendole in petto, il cuore.
Prendeva d'aperto e di vita,
il lino, tra le sue dita.

Ragazzi in pantaloni corti,

e magri, lungo i Fossi,
aizzandosi per nome
giocavano, al pallone.

(Annina li guardava
di sottocchi, e come
- di voglia - accelerava
l'ago, che luccicava!)

Insomma, le immagini vive di una Livorno portuale e ventosa, tutta accalorata nel lavoro e nei giochi, tutta empiti di volontà sincere; questa Livorno di vita intensa e piena prende luce su di un fondale annerito, come talvolta persistono, nella fiamma che le accende, ma subito le avvolge e le divora, le immagini di un foglio incenerito.

Gli scenari che si snodano nascono da un'esigenza di affabulazione, voce consolatoria e affabile che mulcisce il pianto incessante che bagna la mente.

E più volte una fiamma di candela lambisce, contagia e avvampa, prima di spegnersi. Pensiamo ai versi *in limine*:

... perch'io, che nella notte abito solo
anch'io, di notte, strusciando un cerino
sul muro, accendo cauto una candela
bianca nella mia mente –apro una vela
timida nella tenebra, e il pennino
strusciando che mi scricchiola, anch'io scrivo
e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto
che mi bagna la mente...

Così, seguendo la luce di candela nella mente, la vela timida nella tenebra, la luce della memoria e dell'alta fantasia, giungiamo nella figurazione del passato che rivive.

Preghiera

Anima mia, leggera
Va' a Livorno, ti prego.
E con la tua candela
timida, di nottetempo
fa' un giro; e se n'hai tempo,
perlustra e sruta, e scrivi
se per caso Anna Picchi
è ancor viva tra i vivi.
[...]

Il recupero del tempo lontano, di una dimensione, per così dire, memoriale, può annullare ogni tipo di incertezza, di estraneità rispetto alle percezioni del mondo? Le poesie del pieno ricordo, del sostanzinarsi della realtà nella memoria, le poesie de *Il seme del piangere*, per intenderci, sembrerebbero farsi poesie della certezza, di chiare e indubitabili aperture sul mondo, di presenza viva dell'io e di tutte le figure, umane, urbane, della sua interlocuzione. Ma è una certezza di 'vela timida nella tenebra', di 'candela bianca' che brucia e si consuma. La rotta di una 'navicella dell'ingegno' che solo attraversando un inferno di negazione ricava la sua missione di poesia e di vita, ipostatizza il tempo perduto e le sue figure, le rende certe.

Un cammino gnostico-poetico che si basa in realtà sull'assenza di ogni stabile certezza, sul riscontro negativo di ogni possibilità cognitiva del passato, della vita, della condizione umana.

Un'epica che ha nel vuoto e nel nulla la sua matrice ontologica; che ha, nelle fugaci immagini del tempo, la sua matrice d'ispirazione.

Soltanto a partire dalla sua negazione, la poesia di Caproni sembra dar certezza della realtà. Un paradigma di pensiero, quest'ultimo, che è costitutivo della sua opera, e che si fa più perspicuo nelle opere *Il muro della terra* e *Il franco cacciatore* (1964-1982), dove, deposte le affabulazioni dei ricordi e degli affetti, il verso si riduce a puro schema di pensiero, all'asciutta e impassibile occasione di cogliere, ad esempio, il sussistere di Dio a partire dalla sua inesistenza.

Sta forse nel suo non essere
l'immensità di Dio?¹⁵

Insomma, la negazione e il nulla sembrano attraversare costantemente i versi di Caproni, facendo a meno, nella stagione più matura della sua poesia, di ogni naturalistica mimesi, divenendo oggetto diretto del contenuto poetico, e rappresentazione formale del pensiero. Riflettiamo più avanti su quest'ultimo aspetto.

Che la poesia debba ricostruire il senso della realtà è del resto evidente in un'altra opera di quello che potremmo definire il terzo tempo della poesia caproniana, *Il Passaggio di Enea*. L'opera è pubblicata nel '56 e condivide con *Il seme del piangere* del '59 ampi periodi di ideazione ed elaborazione. Enea è la figura simbolica dell'uomo che esce dalla guerra, con le spalle gravate dal peso di un passato di distruzione e negli occhi un futuro da fondare. La statua di un Enea che trascina il padre Anchise e guida per mano il figlioletto incerto Ascanio, la statua rimasta in piedi in Piazza Bandiera a Genova, una delle piazze più bombardate nel secondo conflitto mondiale, fu per Caproni concreto simulacro, allegoria quasi vivente di questa condizione dell'uomo.

Nella raccolta poetica, *Le stanze della funicolare* rivestono un ruolo di particolare rilievo. Le stanze sono strofe molto ampie, di sedici versi ciascuna in endecasillabi e sono introdotte da un testo che il poeta chiama *Interludio*, più breve nell'ampiezza e nella misura dei versi. Tende a farsi sistematica, in questa fase della produzione poetica caproniana, l'alternanza di piedi metrici brevi e di piedi metrici lunghi, interpolati secondo principi di partiture musicali. Caproni era stato nella giovinezza genovese un promettente suonatore di violino. La funicolare è il mezzo di trasporto che proprio a Genova attraversa in verticale i quartieri scoscesi:

Le stanze della funicolare sono un poco il simbolo, o l'allegoria della vita umana, vista come inarrestabile viaggio verso la morte. La funicolare del Righi, a Genova, esiste davvero. Il suo primo percorso avviene al buio, in galleria: un buio ed una galleria che potrebbero essere interpretati come il ventre materno. Poi, la funicolare sbocca all'aperto (è la nascita), e prosegue fino alla meta, tirata dal suo cavo inflessibile (il tempo, il destino) senza potersi fermare. Ogni stanza è una stagione differente della nostra esistenza. E di stagione in stagione, il passeggero (l'utente) cerca l'attimo bello (ogni stagione ha il suo) dove potersi arrestare: dove poter chiedere un alt nel suo essere tracinato dal tempo (il cavo inarrestabile), fino all'ultima stazione, che nel piccolo poemetto è avvolta nella nebbia (mistero e lenzuolo funebre insieme)¹⁶

Qual è il senso, simbolico, profondo, che Caproni ricava dalla realtà quotidiana? La poesia coglie un senso complessivo dell'esperienza umana conferendo alle cose una valenza di significato allegorico. Ma vani sarebbero i tentativi di cogliere nella natura, nei quadri paesaggistici, motivi di pertinenza con l'umano, dei riflessi sia pur involontari della condizione umana. Caproni, dal secondo dopo guerra in poi, annulla, come detto, ogni riferimento a qualsivoglia scenario naturalistico, reinterpreta lo spazio della vicenda umana nei quadri degli spazi urbani, sino al

¹⁵ CAPRONI, "Pensiero pio", ne *Il muro della terra*, in op. cit.

¹⁶ CAPRONI, *Lettera a Carlo Betocchi*, 20 agosto 1979.

progressivo e finale annullamento di ogni spazio concreto, dell'ultima stagione della sua poesia. Se alcuni elementi della natura tornano a battere con il loro palpito nei versi, il mare, il mare incancellabile della sua poesia, il volo di rondini o gabbiani, ebbene, si tratta di fenomeni profondamente interiorizzati, già appartenenti alla coscienza e ai suoi spazi irrelativi, assoluti, solo fortuitamente ancorati al mondo esterno della natura. Si va profilando una dimensione lirica non solo profondamente anti-idillica, ma anche ambiguamente avulsa dal piano della Natura. Dico ambiguamente: perché essa, la natura, è voce non del tutto cancellata, resta come causa lontana di un esilio dell'uomo, di un viaggio di smarrimento e di disincantata ricerca di senso. Un viaggio privo di destinazione nel mondo, verso il non luogo, con il solo bagaglio della Ragione¹⁷.

Torniamo agli spazi urbani. In essi le cose ricorrono come chiavi di accesso ad una realtà allucinata. Bicchieri, tavoli, latterie, cerini, tegole, candele diventano invadenti, fissi interlocutori. Su di essi, il richiamo del mare, e la nebbia che si estende come un lenzuolo, come un funebre e dilavato sudario. Il colore bianco (del latte bevuto che appanna il bicchiere!), si fa sempre più frequentemente presagio di morte, *funus eburneum*, lutto di non colore e annullamento.

Interludio

E intanto ho conosciuto l'Erebo
-l'inverno in una latteria.
Ho conosciuto la mia
Proserpina, che nella scialba
veste lavava all'alba
i nebbiosi bicchieri.

Ho conosciuto neri
tavoli-anime in fretta
posare la bicicletta
allo stipite, e entrare
a perdersi fra i vapori.
E ho conosciuto rossori
indicibili-mani
di gelo sulla segatura
rancida, e senza figura
nel fumo la ragazza
che aspetta con la sua tazza
vuota la mia paura¹⁸.

Questi elementi ci consentono di comprovare quanto abbiamo ipotizzato sull'incertezza dell'io, sulla dubbiosità dell'essere in ogni circostanza presente, nel tempo corrente della vita non ferma, fluida, dell'attimo che passa.

Vivere è cercare inutilmente, alla luce di una sperduta lanterna (mi sto addentrando nel lessico e nelle figurazioni dell'ultimo Caproni), avanzando in un mare di nebbia, nella vita incerta.

Così si apre lo scenario dell'ultima stagione poetica di Caproni, di cui abbiamo già indicato termini temporali e direttrici tematiche. La ricerca di senso, il viaggio solitario della ragione umana spingono la poesia verso immaginari luoghi di frontiera, verso paesaggi solitari, alla caccia di un'impredibile preda che a volte, in ossessivi scambi di ruoli, diventa predatrice dell'io. Come nel teatro di Beckett, l'io è lasciato solo a ragionare con la propria ombra, si imbatte di continuo in se stesso e nella negazione di sé.

La valenza allegorica dei versi caproniani subisce in questo modo un significativo

¹⁷ Questo sarà l'approdo dell'ultima poesia di Caproni, quella che va dal *Muro della terra* (1964-75) al *Conte di Kevenhuller*¹⁷ (1979-86), passando per *Il franco cacciatore* (1973-82).

¹⁸ CAPRONI, "Stanze della funicolare", "Interludio", *Il passaggio di Enea*, in op. cit.

mutamento. L'allegoria dei primi anni apriva a un altro senso che confinava col tracciato dei versi, che era appunto *aldilà del senso letterale o figurativo della parola*. L'allegoria della stagione più matura, invece, non sovrintende ad una rappresentazione naturalistica della realtà. Non sta aldilà della costruzione figurativa, la poesia consistendo interamente nella sua valenza allegorica. Così il verso esprime una sua realtà tutta interna al pensiero. E tra l'io e la realtà viene meno il richiamo o l'eco di un loro corrispettivo differire.

Prendiamo ad esempio alcuni versi tratti dalla poesia *L'ultimo borgo*, compresa nella raccolta *Il franco cacciatore*:

S'erano fermati a un tavolo / d'osteria. // La strada / era stata lunga. // I sassi. / Le crepe dell'asfalto. // I Ponti / più d'una volta rotti / o barcollanti. // Avevano le ossa a pezzi. // E zitti / dalla partenza, cenavano / a fronte bassa, ciascuno / avvolto nella nube vuota / dei suoi pensieri. // Che dire. // Avevano frugato fratte e sterpeti. / Avevano / fermato gente – chiesto / agli abitanti. // Ovunque / solo tracce elusive / e vaghi indizi – ragguagli / reticenti o comunque / inattendibili. // Ora / sapevano che quello era / l'ultimo borgo. / Un tratto / ancora, poi la frontiera / e l'altra terra: i luoghi / non giurisdizionali. // L'ora / era tra l'ultima rondine / e la prima nottola. // Un'ora / già umida d'erba e quasi / (se ne udiva la frana giù nel vallone) d'acqua / diroccata e lontana.

Tutti i tratti naturalistici non sembrano in effetti dipendere da una percezione visiva, né da una proiezione di memorie. Divengono parti di un composizione di significato, segni di un costrutto di pensiero, di un processo di senso.

In questo modo la poesia di Caproni si fa poesia-limite, costruzione di senso nella paradossale mancanza di un suo plausibile fondamento. Un calmo soliloquio nella disperazione. Un'affabile voce nel disagio del nulla.

Eppure è soltanto la poesia che resta vera, con le sue luci e le sue coloriture finali, costituendo in fondo, aldilà appunto della *disperazione calma e senza sgomento* che può attanagliare un poeta, la forme d'arte che maggiormente si incide, come disse Giorgio Caproni in una delle ultime interviste televisive, nella coscienza di tutti.

Bibliografia essenziale

- A. DEI, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992.
F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1965.
L. SURDICH, *Caproni. Un ritratto*, Costa & Nolan, Genova 1990.
A. BARBUTO, *Caproni. Il Passaggio di Enea*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1980.
G. RABONI, *L'ultimo borgo*, Rizzoli, Milano 1980.
V. MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in *Caproni. L'opera in versi*, I Meridiani, Milano 2009.
G. LEONELLI, *Giorgio Caproni, un invito alla lettura*, Garzanti, Milano 1997.

*Il disagio del nulla.
Su alcuni temi e sviluppi della poesia di Giorgio Caproni*

Il saggio vuole esplicitare, nell'opera di Giorgio Caproni, la continuità di pensiero che sottende le pur diverse espressioni della sua poesia: nelle immagini 'ingenue' della prima stagione poetica, nel canzoniere alla madre, fino agli ultimi viaggi nelle terre della Ragione, tutta la sua poesia sembra restituire una prossimità all'ignoto e al nulla, lasciando l'impressione che della realtà si possa dar certezza soltanto a partire dalla sua negazione.

Così, anche quando il verso sembra farsi voce di una presenza viva dell'io, di chiare e indubitabili aperture sul mondo, comprendiamo che esso è *vela timida nella tenebra*, la rotta di una *navicella dell'ingegno* che, solo attraversando un inferno di negazione, ricava la sua missione di poesia e di vita, rianima le figure del suo passato e le rende certe.

Themes and developments of Giorgio Caproni's poetry

The essay would like to demonstrate, in Giorgio Caproni's work, the continuity of thought that is buried in the different expressions of his poem: in the 'naive' image of the first poetic season, in the collection of poems to his mother or the journey to the edge of reason, all of his poem seems to restore a closeness to the unknown and to nothing, leaving the impression that from reality he can only have certainty starting from his denial.

In this way, even when the verse seems to indicate a live presence, of a clear and undoubtable opening up of the world, we understand that it is a *timid sail in the darkness*, the route of *the little vessel of his genius* that, only crossing the hell of denial, obtains his poetic and life mission, it reignites his past and makes it real.

Piero Mioli

PASCOLI LIRICO
PRESENZE MUSICALI NELLA POESIA DI GIOVANNI PASCOLI

1. *Niente musica*

Canto, canto, canto e basta. Piuttosto che citare la musica, l'azione di musicare, l'autore di una musica Giovanni Pascoli fa «cantare» gli strumenti musicali, gli uccelli, altri animali ed esseri inanimati, i venti e le acque, insomma i soggetti e le cose più incredibili e meno capaci di cantare davvero e cioè di produrre suoni mediante la parola, l'unica garanzia per una musica che sia canto. Ed è solo per la rarità (e che non sia “unicità”?) della presenza lessicale che, somma poesia a parte, in tanto contesto spicca una «salsa musica del mare»: questa parte del verso 14 del *Cieco di Chio*, negli impagabili *Canti conviviali*, attribuisce la precisa qualità del far musica non a un uomo bensì a un fenomeno della natura, un che di assolutamente incapace a far motto, dir parola, esser eloquente. E senza contare la felicità dell'ipallage, ché salso sarà il mare e non il suo suono, a contare dev'essere anche la significativa metafora, onde invece che un suono disciplinato quello sarà soltanto, sebben fascinoso, un rumore. Altrimenti, s'è detto, canto: di persone e di cose, generico e specifico, titolare o meno di testo, come segue pur senza troppi riferimenti agli esatti luoghi pascoliani (se manca il titolo della raccolta, sarà il caso di poesie sciolte) e negli aspetti di elenchi ravvivati soltanto dall'originalità e pregnanza della poesia. A seguire ancora, uccelli alla buon'ora cantanti e strumenti sonanti, con un guizzo di onomatopée e una singolare ancorché breve appendice su alcune espressioni probabilmente o eventualmente tratte o ispirate da libretti d'opera.

Dunque si trovano a cantare in Pascoli una fanciulla (più d'una volta), una ragazza, un giovinetto, una vecchia, una marinaia, una montanina, un *puer* e una *puella* (nella *Castanea* dei *Ruralia*, a mo' di duettino),¹ un vegliardo, l'angelo che nei *Poemi conviviali* dà la *Buona novella*, mentre in coro cantano angeli, contadini, vergini, sfogliatrici, ovviamente uccelli. Da soli, cioè in piena monodia, cantano personaggi della mitologia, della storia e della fantasia come una Sirena, David, Circe, Femio, Achille, Solone, Stesicoro, un'anonima «donna d'Eresso» che è certo Saffo, Timoteo, Ciccio, Tallusa (che intanto piange), Guido d'Arezzo, il Re dei carbonari (nell'omonimo *Poema del Risorgimento*), personaggi generici e non meglio precisati come un rapsodo, un'auletride, un'intera scuola di musica, e poi la sirena di una nave, l'oceano, addirittura la «casa placida e canora» del poeta stesso *All'Ida assente* nel 1895. Infine, pienissime metafore, cantano l'olio del *Desinare* (almeno «con murmure sommesso», fra i primi poemetti), il vino della *Primavera* (che «canticchia» soltanto), addirittura i sogni (gli uccelli «cantavano come non sanno / cantare che i sogni nel cuore, / che cantano forte e non fanno / rumore» nella *Vite* dei *Canti di Castelvechio*). E la solita allodola che «poco sopra la terra ebbe, ma tanto / ebbe nel cielo» e s'accontenta di contemplare e cantare fa rispondere alla domanda «che è dunque il canto?» solo così: «il miele ch'è nel fiore de la vita», parola del Rabbi nel *Piccolo Vangelo*. In mezzo a tanto cantare, poco suonare, anche se ai versi. 20-24 le protagoniste delle *Ciaramelle* di Castelvechio sfogano bene il sacrificio lessicale alzando parecchio suono:

il loro dolce suono di chiesa;
suono di chiesa, suono di chiostro,
suono di casa, suono di culla,
suono di mamma, suono del nostro
dolce e passato pianger di nulla.

Del resto *La civetta* delle *Myricae* sente suonare, nemmeno risuonare «una stridula risata / di fattucchiera» nel bel o brutto mezzo di una brughiera. Curioso, fra i latini *Poemata et epigrammata*, è *Pomposia*, iscrizione posata nell'abbazia del titolo nel 1910 per il nono centenario di Guido Monaco (in verità nato nel 992): in tre incredibili esametri leonini (con romanza rimamezzo) il poeta conferma i nomi delle note come Ut, Re, Mi, Fa, Sol e La traendoli non dal vecchio inno di San Giovanni ma da una sua lambiccata invenzione, tipo «SOL laetus laetis» (il sole lieto per chi è lieto). È curiosa anche la “cartolina” *A una giovinetta* del 1904: «Non dire: “Io lodo quel cantore”; / di piuttosto. “Amo quel canto”», sebben proceda diversamente fra la bella rosa e il tristo pruno, differenza non solo l'atto della lode dal sentimento dell'amore, ma anche, e chiaramente,

¹ *Castanea* data al 1895, e un'eventuale somiglianza con i duettini di Fenton e Nannetta nel verdiano *Falstaff* del 1893 dev'esser solo casuale: tuttavia Pascoli leggeva Boito e in entrambi i casi fa capolino un paesaggio lunare.

l'esecutore dall'eseguito, sembrando quasi un monito contro la diffusissima abitudine di riversare l'apprezzamento di una musica (e quindi un musicista) su chi se ne rende interprete (ma non l'ha creata).

Non sarà né merito né colpa della civile *Canzone all'Italia* di Petrarca, dei *Canti* profani di Leopardi, degli *Inni sacri* di Manzoni se numerose liriche di Pascoli (e Carducci e così via) titolano canti, inni o canzoni: eterna, infatti, e perfino scontata risulta la questione del rapporto fra le due vecchie prassi e arti, se nemmeno il nobile sonetto riesce a nascondere un riferimento alla musica. E anche *Canzone d'aprile*, *Ultimo canto*, *Lo stornello*, *Canzone di nozze*, *La canzone della granata*, *Canzone di marzo*, *La canzone dell'ulivo*, *Primo canto*, *La canzone del girarrosto*, tutti gli *Inni* sposati alle *Odi*, le tre *Canzoni di re Enzo*, *Inno a Roma* e *Inno a Torino*, *Canto dell'usignuolo* la dicono lunga, che vogliano cantare per metafora, cioè facendo generica, semplice e dolce poesia, o magari anche alla lettera.

Un codicillo. Molto canto, s'è detto, e pochissima musica: e invero anche poca melodia nella lirica pascoliana. A parte il *numerus* di quei versi, la forte musicalità ritmico-melodica sottolineata già da un D'Annunzio devoto e sincero, è lessicalmente che scarseggia la parola: ma l'«infinita melodia d'amore», che con l'articolo indeterminativo compone l'endecasillabo 336 dei *Due vicini* del 1908, sembra impossibile che non riecheggi la famosa melodia infinita voluta dall'ammiratissimo Wagner. E dell'ammirazione per Wagner degli intellettuali, scrittori e poeti italiani è piena la letteratura dell'epoca, da un Carducci che disse di non saper capire che quella musica a un D'Annunzio che vagheggiò una Bayreuth italiana (anzi romana): nella sublimità di Wagner Pascoli trovava un contraltare alla pochezza del Verismo musicale suo contemporaneo, e un messaggio arcaico, catartico, a suo modo eroico, non ignaro dell'*Anello del Nibelungo* lanciava con un libretto compiuto (e sfortunato) come *Nell'anno Mille*.

2. D'ogni sorta uccelli

Prima di queste entusiastiche ricorrenze «uccelline» (parola del poeta), ai titoli di canto e canzone è bene che succeda qualche caso di specifica, realistica occasione sonora. Nella poesia pascoliana, infatti, è molto frequente il suono dell'*Avemaria* (scritto così, non staccato come vorrebbe l'*Ave Maria*), e certo con ragione visto l'amore per il paesaggio e la campagna, per il paese e la chiesetta (con tanto di campana) sullo sfondo. Ma in quest'ambito di musica devozionale, religiosa, non sempre e non necessariamente liturgica (almeno nel sentimento dell'autore) ecco anche la lauda in genere, l'*Angelus*, addirittura il *Salve Regina*, un imprevisto canto della *Risurrezione* («Vive sol quello ch'è morto!», nell'inno *Alle «Kursistki»*, non certo il millenario «Quem quaeritis in sepulchro»), un dialettale «lai de Santa Filumena («In t'una grotta in ripa de la Zena», dalla *Canzone del Paradiso* che è la seconda delle *Canzoni di Re Enzo*). Assai meno frequente, la liturgia della musica sacra conta però un caso di *Santo! Santo! Santo!* e un altro di *Osanna*, entrambi di memoria forse anche dantesca; poi una parafrasi dell'inno *O pane vivo* (*O vivo pan del ciel*) e il ricordo della compieta, che sono l'uno un canto mattutino e l'altra il momento serale e personale della liturgia delle ore. Di presenza pari all'*Avemaria*, ecco poi lo stornello in genere, ovviamente profano, anch'esso librato nel più *plein air* e atto a suscitare non una nostalgia bensì una vivacità di sentimenti.

Intima, senza dubbio, e domestica, familiare, materna la ninnananna, piuttosto frequente e davvero polare, anche di volte, rispetto all'energia dell'apostrofe *Fratelli d'Italia*, che senz'altro di mameliano compare nell'inno *A Umberto Cogni*, e del grido «All'armi, all'armi ché l'Italia s'è desta!», che nella giovanile *Fantasmagoria* un verso dell'inno di Mameli lo recupera davvero (dopo un fuggevole ricordo del *Trovatore* di Verdi e del suo atletico *Allarmi?*). Prima di ogni pur eroica o sensibile contingenza, nel canto conviviale delle *Memnònid* compare una svelta menzione dell'arcaico «lino», canto inventato da un mitico Lino che secondo alcuni era figlio del dio Apollo e della musa Urania ma secondo Erodoto era cantore egizio addirittura. E al di sopra, un balenante e magnifico cenno alla pitagorica, platonica, boeziana *musica mundana* o armonia delle sfere sta nel *Paradiso* ai versi 27-32 della citata *Canzone del Paradiso*:

Tutto era luce, tutto odore e canto.
Feria la fronte ove sudor non era,
un'aura uguale; e pur movendo, l'Uomo,
su questa terra, era sì presso al cielo,
che udiva il caro suono delle sfere,
che si volgeano eternamente.

Sta nel paradiso terrestre, però, e accanto alla felicità della sinestesia espressa nel primo verso anche questa è una bella, ardita invenzione del poeta, ché secondo la tradizione la musica dei mondi non è umanamente udibile.

Fra canti nominati e canti anonimi, questi certo non meno suggestivi di quelli, la musica umana, quella verosimilmente cantata da una creatura umana, sarà evitata come parola ma giammai come senso, momento, gesto, spunto poetico, e come tale sarà molto presente, al punto quasi da intimidire la musica animale. Dove cantano galli e rane, con l'intero pollaio che il *Valentino* dei *Canti di Castelveccchio* ha sentito cantare per tutt'un mese (le galline facendo uova da vendere onde cucire un vestitino nuovo) fa da singolare ma assai pascoliano *pendant* il cigno protagonista del *Transito*, la decima lirica del poemetto *I due fanciulli – I due orfani*: l'uccello nobilissimo è messo a cantare tra cembali, arpe e campane e certo anche se non disperatamente a morire, ch  appena «col suono d'un rintocco di campana / che squilli ultimo [...] s'allontana / candido, nella luce boreale». E in mezzo a loro, fra il cigno immortalato dal *Lohengrin* di Wagner e quelle galline che il teatro d'opera tollerebbe soltanto nell'orto dell'*Amico Fritz* di Mascagni o sull'aia dell'*Arlesiana* di Cilea, ecco finalmente uno sproposito di uccelli cantanti: la sola *Fiorita*, primo dei *Nuovi poemetti*, squaderna il pittiere ovvero pettirosso, un «solitario» come il passero eremita, la rondine, la cinciallegra, il torcicollo, il cuculo, la capinera, la lodola, l'usignolo, uccelli che nella fattispecie sono legittimi titolari di poesia e protagonisti di poeticissime vicende. Indimenticabile, per esempio, quel solitario che soffiando un flauto di corteccia o sufolo selvaggio prima comincia a suonare una diana boschereccia, poi fa piccoli miracoli di natura, infine osa concertare col sufolo silvestre di un bel fanciullo.

Sfioriti ma non certo di lusinghe poetiche, ecco poi alcuni altri titolari di lirica come l'assiuolo, la calandra, lo sgricciolo, il passero, il fringuello (anche "cieco"), il diletteissimo usignolo (con "i suoi rivali" nel *Canti di Castelveccchio*) detto anche rosignolo o rusignolo e sempre pronto a "gorgheggiare" (a differenza dei compagni, pi  flebili e modesti), la prediletta allodola chiamata anche lodola, lodoletta, allodetta, alauda. Fuor di titolo, oltre a un paio di insetti come il grillo e la cicala, oltre allo scricciolo che altrove parla "romagnolo" dicendo qualcosa come *magn * e al fringuello che sembra articolare *Francesco mio* e *barbazip * (sempre dalla prefazione ai *Primi poemetti*), cantano anche il chi , la rondine, il rondone, il cardellino, il lu , il fiorasiepe, il saltimpalo, la canipaiola, il bacherozzo, il borzacchino, il balestruccio, il monachino (rosso), il ciuffolotto, la verla o verletta, la pispola, la tortora, l'amata capinera. Un maschile capinero sta nell'acrostico *A Maria* del 1886 che incolonna M-a-r-i-u-c-c-i-a; ed   maschile certo se in seguito il suo pronome vuole "egli" e oggetto di una sua domanda   la femminil colomba.

Fanum Vacunae (*Il tempo di Vacuna*), quinta parte del latino *Liber de poetis* definito *satura*, abbonda di animali in genere, ma *Ante lucem* (*Prima dell'alba*)   di molti uccelli che esulta: al segnale della cappellaccia, le rondini si mettono stridule in volo, e poi, in una citt  che sembra fondata da un cantiere di cuculi, si sentono cantare tordi, colombe, cianciallegre, tortore, cince, cutrettole, rigogoli, pettirossi, perfino il piccolo reattino; e sempre nel pi  preciso, erudito, alessandrino lessico della lingua di Virgilio e Ovidio. Primo dei tre *Poemi italici*   poi *Paolo Uccello*, che da buon poema racconta la passione per gli uccelli di Paolo di Dono pittore e la sua voglia commovente di possederne, non solo di dipingerne: se il primo a citarsi   il monachino l'ultimo   l'usignolo, virtuoso capace di far eco, stormire, sibilar, gorgogliare, trillare, infine piangere «sul vecchio dipintore addormentato». Sui tanti e diversi uccelletti, «col ciuffo, con la cresta, col collare», di tutti gli *habitat* e gli usi e i colori possibili, la «bruna aquila» non   vista malamente, nella sua rapacit  e grandiosit , come ci si potrebbe aspettare dall'umile poeta delle tamerici, ma certo   vista calare sugli uccelli buoni e inoffensivi: «a piombo» e «in vano».

Disarmato e frustrato, forse l'imperial uccello gradito a Dante   meno simpatico a Giovanni anche perch  non sa cantare (alla stessa maniera, forse, di un uccello assente come il pavone, coloratissimo ma troppo spocchioso per il semplice amico dell'allodola). Da bruna a «fulva», infine, nelle *Due aquile* l'aquila diventa proprio un «uccellaccio» che «tacito va», «alto un grido avventa, / atroce», «tre volte grida», «artiglia il daino, lacera il camoscio; / e brani rossi porta»: cos  fa la prima delle due, il maschio, ma solo, o soprattutto, perch  l'altra, la femmina, al grido di «amore!» (anche tre volte, quasi come un *Sanctus*) dopo aver covato «lunghe giorni e notti» alla buon'ora «sente gli aquilotti». Quanto sar  costato, al poeta, ricorrere al dispregiativo? certo   che l'ultima parola del nuovo poemetto   il tenero diminutivo-vezzeggiativo di un cucciolo, umano o animale, autobiografico o narrativo che sia non ha importanza.

Din don dan, ti  ti , virb, tin tin, trr trr trr terit tirit, tac tac, tin tin, zisteretetet, rererere: sono i suoni o i versi, rispettivamente, della campana, dell'usignolo, della rondine, della fontana, dello scricciolo, della capinera, del pettirosso, della cincia, del cardellino. Onomatopee della pi  semplice e bell'acqua, ma la cinciallegra che nel canto di Castelveccchio dedicato alla *Partenza del boscaiolo* canta *tient'a su! tient'a su! tient'a su* l'onomatopea la impregna, la interpreta: degnissima soluzione delle «odicine o canzonette uccelline» annunciate in una lettera del 21 gennaio 1904 e caratterizzate fra l'altro da un'insolita frequenza di ritornelli. Cos  anche nella *Pania*, sempre di Castelveccchio, dove il *sii sii* del fringuello equivale allo *hush o*

still della mamma (ovvero *zitto* o *buono*) e il *tellterelltelltelltell* del passero vuol dire «*come out! fly! /scappa*». Onomatopea? linguaggio, piuttosto, e simbolistico e poetico in sommo grado.

3. Argenti, bronzi e spunti

Alla lettera o per metafora, sono molti anche gli strumenti musicali che suonano e risuonano nella poesia del Pascoli, pur senza insidiare la supremazia del canto d'uomo e d'uccello, e soprattutto alcuni sono assai frequenti. Un posto d'onore spetta alle campane (in concerto, oggi, funzionano le più comode campane tubolari, ma sempre campane sono) e al flauto, le une così suggestive *en plein air*, così capaci di volgere il desio e intenerire il cuore ai naviganti di terra, e l'altro chiaro, flebile, bucolico, quanto mai campestre e pascoliano anch'esso.

Il «piccolo infinito scampanìo», per cominciare, che apre *Festa lontana*, settimana lirica dell'*Ultima passeggiata* di *Myricae*, dice molto: non sarà un ossimoro, però è piccolo ma senza fine, e proprio come tale il suono delle campane risulta alzarsi da tanta poesia di Pascoli. In particolare la campana ha voce «or d'oro, ora d'argento» (*Alba festiva*), è «querula» (*Campane a sera* di *Myricae*), «tintinna, canta, a onde lunghe romba» (*Dopo l'acquazzone*, ivi), grida «ma lontana, fioca» (*Notte di neve*, ivi), suona felicissimamente come «ombra di romba» (*L'Angelus*, primo poemetto), sembra cantare *Dondola* e *A nanna*, manda un «arrochito suono» (*Accestisce*, primo poemetto), tripudia se celebra un matrimonio ma dà una «voce mesta» se accompagna un funerale (*Italy*, ivi), suona «a tocchi tardi» e «a sogà» cioè a martello se è quella ufficiale del medieval Comune (*La canzone dell'olifante* fra quelle di Re Enzo), diventa una *Vox aerea* cioè bronzea se è quella della torre dei Dogi a Genova e il poeta la esalta nei quattro trimetri giambi di un'epigrafe dettata nel 1893 (*Poemata et epigrammata*, n. 58). «E sono anche qui campane e campani e campanelle e campanelli che suonano a gioia, a gloria, a messa, a morto» riferisce il poeta nella prefazione ai *Canti di Castelveccchio*, come si vede variando genere e vezzeggiando la troppo solita campana.

Da parte sua il flauto può dirsi sufolo cioè zufolo o anche, arcaicamente per sineddoche, canne, oltre che latina *tibia*. Inoltre può essere lidio, alla greca e forse proprio nell'antichissimo modo lidio (del genere diatonico); metaforico, se un paio di volte è richiesto di dar l'idea della capinera o di corrispondere con essa; e anche doppio, al che potendo significare il greco *aulós* strumento ad ancia doppia (buon per la cultura del poeta, ma l'*aulós* è inteso piuttosto come oboe). Su ciaramella o cennamella, zampogna, tamburo, tamburello, timpani, nacchere, crotalo, sistro, corno e organo addirittura vince poi la tromba, anche latina come *tuba* o *bucina* o *lituus*, a volte semplice segnale e a volte certo segnale di guerra, sempre e sempre squillante (salva la *bucina* o *buccina* del tipo pastorale, che sarebbe un corno). Come il sistro, è argenteo anche il cembalo, che però sa essere anche mite e casalingo (nella *Piada* del nuovo poemetto *Le due aquile – I due alberi*); non clavicembalistica né pianistica è la tastiera che *Il passero solitario* “tenta” nelle *Myricae* e nella «torre avita» (avita sua?), ma solo e arditamente metaforica. A corde pizzicate, non può mancare la cetra, magari “arguta” ma anche dorica, a fianco della lira eolia. E dei diversi modi antichi, dorico, frigio, lidio, misolidio, eolio e ionio almeno tre sono sicuramente documentati nell'opera dello straordinario professore di latino e greco.

Pizzicato e moderno, medievale e rinascimentale, ecco menzionato anche il liuto, e non solo in quel *Paolo Uccello* che descrive «un suono di vivuola e di leuto» (IV, 12). La vivuola sarà la viola, strumento a corda strofinata e cioè ad arco di grande rilevanza nella musica colta d'Occidente: però e perciò raro nelle fantasie campestri e popolari del Pascoli, come del resto gli altri fratelli d'archetto. Il violino spunta impreveduto da un sonetto “eteroclitico”, *Leggendo «Il mago» di Severino Ferrari*: «grattando il violin delle contrade» vanno dunque i rosignoli e i borzacchini di pantano, che così uniformano la nobiltà dei primi all'umiltà dei secondi uccelli ma soprattutto ricordano come il barocco, classico e spericolato strumento di Corelli e Paganini sapesse anche strimpellare per la strada, in mano a dilettanti o minimi orecchianti. Siccome poi, prima della fioritura d'arte che doveva avviare nel Seicento, nel Cinquecento il violino era ancora strumento del popolo, da ballo, da elemosina, con la sua simpatia per l'umiltà di *myricae* e *similia* va a finire che Pascoli seppe intuire quanto all'epoca, forse, non sapevano nemmeno gli ambienti della musicologia.

Più o meno lo stesso succede all'inizio del quinto tassello del mosaico dedicato a Ermenegildo Pistelli, *Piccola raccolta di poesie di Giano Nemorino*: il verso «Cum pulsae latiae dulce fides pollice murmurant» racconta quanto può accadere «Quando toccate dal pollice dolcemente mormorano le corde latine», e queste corde dovrebbero essere non tanto quelle della cetra, come s'usa intendere, quanto quelle di uno strumento ad arco, l'antica e generica viola o il moderno violino: perché è proprio dalla *fides* (-is, della terza declinazione) che pian piano sorse la “viola” (*fide-vide-vie-vio-*), anche perché il latino *pello* significa battere, percuotere, non pizzicare. Ancora sineddoche, le conche che “gemono” nel convivial *Sileno* saranno rudimentali casse di risonanza che ampliano un suono improvvisato, da una bocca soffiante in un foro o anche da una o più d'una

corda ivi applicata e messa in movimento: al v. 100 del poema, mentre le trombe strepono e i doppi flauti di loto squillano soavi (per evidente ossimoro) «tra l'immensa mania bronzosonante» del verso successivo.

Dopo suoni d'argento o di bronzo o d'altro, appena qualche spunto poetico rimbalzato qua e là fra l'arte di Pascoli e la librettistica dell'epoca. Eccone una tavoletta comparatoria, col nome del musicista fra parentesi:²

«Per chi cammina, cammina, cammina» (<i>Myricae</i> , <i>Il giorno dei morti</i> , 206)	«Su, cammina, cammina, cammina» Boito (Boito), <i>Mefistofele</i> , II, 2
«Cammina, cammina» (<i>Poesie varie</i> , <i>Mamma e bimba</i> , 1)	
«[...] d'un lento / vegliando la tremula voce» (<i>Myricae</i> , <i>La notte dei morti</i> , 13-14)	«un tremulo vegliando invano / chiedeva pane» Illica (Giordano), <i>Andrea Chénier</i> , I
«Lontano, lontano, lontano» (<i>Myricae</i> , <i>La felicità</i> , 12)	«Lontano, lontano, lontano» Boito (Boito), <i>Mefistofele</i> , III, 1
(<i>Canti di Castelveccchio</i> , <i>La servetta di monte</i> , 17)	
«E l'Eroe pianse, e s'avviò notturno» (<i>Poemi conviviali</i> , <i>L'ultimo viaggio</i> , XVII, 49)	«Notturna [...] non mossi?» Cammarano (Verdi), <i>Il trovatore</i> , II, 1
«Non per un fiume; per un mar tu varchi» (<i>Le canzoni di Re Enzo</i> , VII, 61)	«Di là una notte varcando, solo dalla mia nave scesi a quel suolo» Piave (Verdi), <i>Simon Boccanegra</i> , prologo, 6
«Crescono l'ombre ed il silenzio sulla terra, nel ciel, nel cuore» (<i>Poesie varie</i> , <i>Astolfo</i> , 109-110)	«Spira sul mare e sulla terra un primaveril soffio giocondo» Giacosa-Illica (Puccini), <i>Madama Butterfly</i> , I
«L'arpa d'oro pende ai salici» (<i>Poesie varie</i> , <i>Il poeta ozioso</i> , 1-2)	«Arpa d'or dei fatidici vati perché muta dal salice pendi?» Solera (Verdi), <i>Nabucco</i> , III, 4
«Cogliendoti un non-ti-scordar-di-me» (<i>Poesie varie</i> , <i>Di là</i> , 14)	«Ripeter gli vorrei: “Non ti scordar di me!”» Martini (Puccini), <i>Le villi</i> , I, 2
«È morte. Ma <i>Chi per la patria muore?</i> ... Quando fu mai che risuonò quel canto? quel canto, là... <i>Chi per la patria muore?</i> ...» (<i>Odi e inni</i> , <i>Inno secolare a Mazzini</i> , II, 3, 1-3)	«Chi per la patria muor vissuto è assai; la fronda dell'allor non langue mai» Pola (Mercadante), <i>Caritea regina di Spagna</i> , I, 10

Evidente, nei primi due esempi, la suggestione di Boito, il *Mefistofele* poetico e sonoro del quale rimonta al 1868-75, cioè a ben prima dell'elaborazione delle *Myricae*. Solo una coincidenza sarà quella del vecchio tremante: ma certo la prima dell'opera di Giordano ebbe luogo alla Scala il 28 marzo del 1896 e la pubblicazione della poesia di Pascoli sulla «Fiammetta» il 1° novembre dello stesso anno. Invece “notturno” riferito a persona agente di notte può essere stata un'espressione in uso, al di là del peraltro criticato caso trobadorico (che procede con non minore libertà dicendo «nei pugnati campi»). Senza dubbio s'usava “varcare” nel senso di navigare, solcare le acque, superare le onde del mare: interessante però che l'espressione compaia già nel primo *Simon Boccanegra*, quello scritto da Piave nel 1857, e non solo nella

² Evidente la fortuna della prima raccolta poetica. ALBERTO IESUÈ, *Pascoli e la musicalità di «Myricae»*, in *Qual musica attorno a Giosue* cit., pp. 189-207 segnala le risonanze musicali della raccolta più caratteristica e popolare, appunto *Myricae*. Nella sola biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia lo studioso ha consultato 135 composizioni su testi pascoliani, dove le poesie musicate risultano 74 e quelle tratte da *Myricae* 43; ma sono addirittura 80 le liriche di *Myricae* intonate da Luciano Bettarini, in un contesto di 138 per canto e pianoforte, grazie a un'autentica congenialità di spirito, di sentimenti, di afflato poetico inverata nell'acutezza del pessimismo, nella tendenza all'idillio e alla fantasia, in una visione quasi elementare delle cose mai contraddetta dall'elaborazione artistica.

revisione del 1881 firmata da Boito. Ma l'audacia dell'*enjambement* fra preposizione articolata e sostantivo, fra l'altro l'una e l'altra identici (sulla / terra) è più che sospetta: il buon Giacosa l'avrà pur letta nella poesia dell'amico, per rifarla in un'opera del 1904 due anni prima di morire (e di venire dall'amico omaggiato nell'ode *A Giuseppe Giacosa* del 1906). Scontato il parallelismo fra l'aurea arpa pendente silenziosa dal piangente salice: se il coro verdiano era popolarissimo, ai poeti era ben nota anche l'origine biblica dell'espressione (dal salmo n. 137, il *Super flumina Babylonis* diletteissimo alla polifonia rinascimentale e con la cetra invece dell'arpa). Casuale, invece, la compresenza del più nostalgico dei fiori, il *Non-ti-scordar-dime*.

Circa la domanda fatta dal poeta, infine, una prima risposta (al dove, invero, più che al quando) sta nella terzina seguente, «Nel vallon di Rovito» e così via, con i «cento fucili» che uccisero i poveri fratelli Bandiera. Ma la seconda risposta è una parte del coro «Aspra del militar bench'è la vita» musicato del 1826 da Saverio Mercadante, con una facile ritmica pararossiniana che non corrisponde molto all'epico squillo del verso di Paolo Pola, e destinato a grande popolarità prima e dopo la tragedia del 1844 fino a raggiungere il pascoliano 1905. Ottant'anni dopo, insomma, gran poter del melodramma fra costume e politica, soprattutto, nella fattispecie, tra poesia minore e poesia maggiore.

4. *Torotorotorotix o chiccabàu*

È così, o su queste parole, o meglio su queste sillabe onomatopeiche che cantò un coro degli *Uccelli* di Aristofane nell'Atene del 414 a.C., purtroppo senza lasciare nessuna traccia della sua musica (come del resto tutta la sconfinata musica prodotta dall'antica Grecia con alcune, minime e ardue eccezioni). 2341 anni dopo, a San Paolo del Brasile, nacquero al mondo e al repertorio sinfonico *Gli uccelli* di Ottorino Respighi (1879-1936), una suite per piccola orchestra di autori del XVII e XVIII secolo: l'evento americano, foriero di una partitura fra le più belle e godibili del maestro bolognese (che in quel 1927 aveva lasciato l'insegnamento e la direzione del Conservatorio romano di "Santa Cecilia" per dedicarsi alla composizione e all'esportazione della sua musica), era destinato a rifarsi come balletto nel 1933 ed era derivato dalla forte passione neoclassica che animava l'autore. In epoca barocca Bernardo Pasquini, Jacques de Gallot, Jean-Philippe Rameau, un Anonimo inglese e ancora Pasquini avevano rispettivamente composto pezzi per cembalo brevi, vivaci, caratteristici, descrittivi donde fu simpatico trarre melodie che diventassero rispettivamente un preludio, *La colomba*, *La gallina*, *L'usignolo*, *Il cuccù* per due flauti, oboe, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, celesta, arpa e archi. Strumenti non poi tanto pochi, soprattutto ben diversificati, che rispetto alle profane corde pizzicate della tastiera barocca onorano magnificamente gli assunti descrittivi, dalla bonomia della colomba all'impertinenza del cuccù, dalla prosa della gallina alla poesia dell'usignolo.

Ma sempre, anche prima del Barocco e dopo il Neoclassicismo, la musica ha coltivato l'ambizione di trovare un modo per rifare il canto degli uccelli, e a ben vedere non senza ragione. Arte descrittiva per eccellenza (anche se certo non solo tale), imitativa addirittura, capace di illustrare persone, oggetti, paesaggi (oltre che sentimenti e simili), col vario ma ricco contributo di arsnovisti del Trecento, di fiamminghi del Quattro-Cinquecento, di cembalisti e operisti del Sei-Settecento, di liederisti e operisti dell'Ottocento, di modernisti del Novecento e del primo Duemila, la musica classica si è provata a far cantare gli uccelli come molta letteratura europea, usa per esempio ad associare l'usignolo alla passione d'amore e l'allodola al fenomeno dell'alba: in particolare come Giovanni Pascoli, che di volatili riferimenti ha letteralmente disseminato la sua poesia. Ecco perché il secondo concerto ideato dal Conservatorio per ricordare il centenario propone un'antologia di musiche del genere: per omaggiare umilmente la fortissima simpatia del grande poeta. Ed ecco con quali autori, musiche, stili, organici, in una rapida serie di esempi dove è facile ravvisare la selezione effettuata dalla *Cetra di Giovanni*.

La polifonia cinquecentesca, erede di quella quattrocentesca e fiamminga, fu grandemente italiana, spagnola, inglese, ma ancora franco-olandese (insomma, fiamminga) con Clément Janequin (ca. 1485 – 1558), autore sì di una "battaglia" celeberrima, ma anche di diverse "canzon degli uccelli", di cui *Le chant des oiseaux* a quattro voci sorpassa in fortuna anche *Le chant du rossignol* e *Le chant de l'alouette*. Come meglio dipingere, imitare, anzi mimare quel lieto disordine in aria di quanto possa combinare ad arte la disciplina del contrappunto antico? Sposato alla musicalissima poesia italiana, questo forestiero contrappunto figliò il madrigale, che della pittura sonora si fece un vanto e un puntiglio: ebbene, il suo maggior esponente (tale in trio con Marenzio e Gesualdo) ovvero il divino Claudio Monteverdi (1567 – 1643) intonò fra l'altro «Io son fenice» (dalle canzonette a 3 voci), «O rossignuol che in queste verdi fronde» (dal III libro di madrigali a 5), «Quell'augellin che canta» (dal IV a 5), «Augellin che la voce al canto spieghi» (dal VII), «Vago augelletto che cantando vai» e «Dolcissimo usignolo» (dall'VIII), servendosi di fior di poeti (Bembo, Guarini, Petrarca

con un paio di anonimi) e svariando la polifonia con squarci solistico-virtuosistici degnissimi del “canto di gorgia”, cioè della coloratura, delle cento note in pochi secondi che avrebbe trionfato nel melodramma barocco.

Non di solo canto si alimenta questa pittura. Ancora lontane le sorti progressive del violino e dell’orchestra, mentre il liuto continua a trascrivere per le sue corde pizzicate la fortunatissima *Canzon degli uccelli* di Janequin, sarà il flauto dolce a sorridere o a piangere con qualche usignolo, grazie a Giambattista Riccio (XVI-XVII secc.) con *La Rosignola* o Jacob van Eyck (1589/90 – 1657) con *Engels Nachtigaeltje*. Mentre l’opera si diverte a pareggiar castrati e uccellini, anche la cantata profana, sorella minore (di durata), chiama in causa il più amoroso degli uccelli canori e altri compagni di cielo e canto: Alessandro Scarlatti (1660 – 1725) compone *Augellin, vago e canoro* per soprano, due flauti dolci su basso continuo e *Sconsolato rusignolo* per soprano, flauto dolce, violino, viola su basso continuo; Pietro Torri (ca. 1650 – 1737) *Son rossignolo*, cantata per soprano, flauto dolce e continuo; Antonio Vivaldi (1678 – 1741) *Lungi dal vago volto*, cantata per soprano, violino e basso continuo (comprendente l’aria «Augelletti, voi col canto»). E non di meno Vivaldi sforna alcuni concerti che sulla compagine d’archi e continuo fanno spiccare il flauto traverso come *Il cardellino* o il violino come *Il rossignolo*. E come i due strumenti sappiano gareggiare con la voce e dar corpo alla voce degli uccelli non è affatto incredibile, se nel 1717, a Londra, vide la luce della stampa *The Bird Fancier’s Delight*, anonima raccolta di una cinquantina di melodie per flauto dolce solo (o flautoletto) sul canto dei vari tipi d’uccello.

Tutt’attorno, il Barocco tripudia di uccelli evocati o emulati. Valgano i casi della *Sonata in imitation of Birds* di William Williams (morto nel 1701) e della *Imitation du chant de plusieurs oyseaux* di Robert Orme (morto nel 1711), entrambi per due flauti dolci e basso continuo. Né troppo metaforica è la nidiata di pezzi brevi per clavicembalo, dal *Capriccio sopra il cucu* di Johann Kaspar Kerll (1627 - 1693) alla *Toccata-canzone del cuculo* di Bernardo Pasquini (1637 – 1710) non senza *Le coucou* di Louis-Claude Daquin (1694 – 1772). A firma del principe del cembalismo francese ovvero François Couperin (1668 – 1733) ecco poi *Le rossignol-en-amour* (L’usignolo innamorato); *La linote-éfarouchée* (Il fanello impaurito), *Les fauvêtes plaintives* (Le capinere piangenti), *Le rossignol-vainqueur* (L’usignolo vendicatore) dal XIV ordine per clavicembalo. L’opera? un boschetto sonante, grazie a un altro principe dell’epoca sua (col permesso di Pergolesi) quale Georg Friedrich Händel (1685 – 1759), che nella *Rodelinda* affidò a un ombroso contralto l’aria «Con rauco mormorio» e per l’aria «Augelletti, che cantate» del *Rinaldo* preferì un dolce soprano (la tenera Almirena, non certo la perfida Medea, alla volta del sovracuto ottavino). E già mezzo millennio prima, verso il 1170, un’“alba” di Bernart de Ventadorn cantava «Can vei la lauzeta mover», citando se non proprio imitando la pascoliana allodoletta da buon trovatore, poeta e musicista (monodico) e cantore insieme.

5. Molti usignoli e 47 specie diverse

Con queste cantilene e colorature di musicisti, flauti, cembali e violini termina il Barocco, l’epoca degli affetti, dei ritratti e delle loro retoriche specchiature sonore. Dopo, altr’aria nell’estetica e nella prassi del Classicismo: non meno formalmente chiara, questa musica volle essere più alta, più nobile, più autonomamente “bella”, e quindi anche astratta da impegni espressivi e illustrativi. E quando decise che le forme bastassero a sé stesse, si chiamassero sinfonia o concerto o quartetto o altro, questa musica cercò ben pochi sfoghi illustrativi e titolari. Se Luigi Boccherini (1743 – 1805) compone *L’uccelliera*, quintetto per archi in Re magg., Franz Joseph Haydn (1732 – 1809) si diverte un po’ con il *Quartetto dell’allodola*, dove allude al timido verso del nunzio dell’alba (l’uccellino preferito da Pascoli), e con la sinfonia *La gallina*, che il secondo tema dell’Allegro iniziale lo vuole saltellante e quasi claudicante. Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) dedica «Oiseaux, si tous les ans» a una voce da camera e in scena fa adeguatamente cantare Papageno, il vispo e primitivo uccellatore della *Zauberflöte*; ma non molto di più, evitando, lui e gli editori, di intitolare chissà come musiche per orchestra, per pianoforte, per strumenti a fiato.

E Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), che alla fauna e alla flora preferisce eroi della tempra di Egmont e Coriolan secondo le più alte virtù della sua etica estetica, solo nella sinfonia *Pastorale* indulge al paesaggio, nel secondo movimento facendo sentire canti di uccelli (l’usignolo col primo flauto, la quaglia con il primo oboe, il cuculo con i due clarinetti) e nell’ultimo, seguente il temporale, fa strumentalmente cantare all’intera natura, umana e animale e inanimata un panico, religioso, assolutamente non liturgico inno alla Divinità (e un demiurgo, un nuovo “dio” creatore è lui, il vertice della musica d’ogni tempo e luogo).

Con il Romanticismo, la musica d’arte divarica lucidamente la sua concezione: mentre Chopin e compagni evitano ogni pittura d’ogni tipo, convinti che della genericità tematica l’espressione sentimentale s’avvantaggi soltanto, Schumann e Liszt e compagni s’impuntano a descrivere, raccontare, fornir titoli chiari

e sicuri: ma poco sul canto degli uccelli, forse perché occasione più brillante e pittoresca che emotiva e sentimentale. Dall'usignolo non si sfugge, però, romantico simbolo dell'amore e del canto insieme qual è, e neanche dal Lied, genere antico assai ma mirabilmente svecchiato da Schubert: donde due canzoni per voce e pianoforte intitolate *An die Nachtigall* (All'usignolo) di Franz Schubert (1797 – 1828) e un'altra di Johannes Brahms (1833 – 1897). Grande fortuna specifica ad Aleksandr Aljab'ev (1787 – 1851), autore di un *Solovej* (Usignolo) per voce e tastiera inseguito e acchiappato per variazioni pianistiche fra gli altri da Glinka, connazionale, e nel 1842 dall'internazionale nonché onnivoro Liszt (come franco *Rossignol*, s'intende). La prima delle due *Leggende*, nel 1863, Franz Liszt (1811 – 1886) l'avrebbe impostata su *San Francesco d'Assisi che predica agli uccelli*, e la seconda su *San Francesco da Paola che cammina sulle acque*. Meno squillanti e più novellatori sono Carl Maria von Weber (1786 – 1826) con «Wenn Ich ein Vöglein wär» (Se fossi un uccellino) e Carl Loewe (1796 – 1869) con *Heinrich der Vogler* (Enrico l'uccellatore).

Scarso il senso naturalistico dell'opera classico-romantica, com'è noto, nonostante l'inclinazione di certe primedonne alla spettacolarità del gorgheggio lungo e acuto. Charles Gounod (1818 – 1893), tuttavia, non resistette alla scespiriana tentazione di incrociare *alouette* e *rossignol* in un incantevole *Nuit d'hyménée!* per soprano e tenore: a cantarlo, chi mai se non i notturni protagonisti di *Roméo et Juliette*, a vicenda spaventati dal canto mattutino dell'allodola e allettati dal canto amorosissimo dell'usignolo? Più tardi, ecco Jacques Offenbach (1819 – 1880) e *Les contes d'Hoffmann*, dove Olympia, la frivola bambola meccanica, vocalizza sovracuta *Les oiseaux dans la charmille* e Antonia, la fanciulla destinata a spegnersi nella morte se continuerà a cantare, cantilena liricamente *Elle a fui, la tourterelle*, con due stili di canto assai diversi ma ideati per una sola voce di soprano, come dire? assoluto.

Ed ecco Ruggero Leoncavallo (1857 – 1919), nei cui *Pagliacci* «i boemi» cioè i nomadi zingarelli «del ciel» danno corpo alla ballatella di Nedda: *Stridono lassù* canta il soprano che in assenza del marito tenore aspetta l'amante baritono e in effetti scatta e squilla, passeggia e abbellisce come vuole il testo (di Leoncavallo stesso, letterato di scuola carducciana). Contemporanei dei veristici *Pagliacci* sono i tardo-romantici e anzi decadenti nove *Lieder* da «*Des Knaben Wunderhorn*» di Gustav Mahler (1860 – 1911), ma sebbene Mahler, come direttore d'orchestra, amasse questo repertorio italiano, la diversità di temperie artistica è ancora superiore a quella geografica. Nella raccolta (la prima delle tre tratte dall'anonimo *Corno magico del fanciullo*) per voce media (mezzosoprano o baritono) e pianoforte, il secondo Lied canta «Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald» (Contento me ne andavo per un bosco verde) e il sesto *Oblösung in Sommer* (Cambio della guardia in estate); e questo sesto doveva piacere anche a Kurt Hessenberg (1908 – 1994).

Ma con l'ultimo Ottocento e il Novecento, periodo e secolo culturalmente eterogeneo e complesso quant'altro mai e purtuttavia eclettico, spregiudicato, incoercibile, insomma tanto ricco quanto diverso, ecco riprender quota la simpatia della musica per il canto degli uccelli, proprio mentre Giovanni Pascoli cimentava la sua grande passione tra fervore naturalistico e pregnanza simbolica dettando versi memorabili. Dunque Enrique Granados (1867 – 1916) inserì *Quejas, o la maja y el ruiseñor* nelle pianistiche *Goyescas*, Maurice Ravel (1875 – 1937) fece altrettanto con *Oiseaux tristes* nei pianistici *Miroirs*, anche un futuro atonal-dodecafonico come Alban Berg (1885 – 1935) si diletta ventenne con il solito *Nachtigall*. Ma alle porte stava Igor Stravinskij (1882 – 1971), lesto artefice del balletto *L'oiseau de feu* e di un *Rossignol* prima opera (dall'acutissima scrittura sopranile) e poi poema sinfonico. Né taceva Ottorino Respighi (1879 – 1936), che dalla natia Bologna era passato alla Città Eterna per dipingervi fontane, pini e feste di Roma e d'orchestra ma anche degli *Uccelli*, questi tematicamente sussunti da antichi cembalisti secondo la più bell'acqua neoclassica.

Qualcosa, nella fattispecie, disse anche Darius Milhaud (1892 – 1974), con *Le rossignol* e *La tourterelle* dai *Quatre poèmes de Léo Latil*, mentre nella stessa Francia affilava i suoi nobilissimi strumenti Olivier Messiaen (1908 – 1992), che al Conservatorio di Parigi ebbe nel 1947 la prima e inaudita cattedra di “analisi musicale, estetica e ritmo” e nel '55 anche quella di filosofia della musica. Ammirato e premiato e onorato ovunque, capace di nostalgie fiamminghe come di conquiste novecentesche, sospeso fra una concezione mistica e spirituale dell'arte e un'insistente, addirittura fisica sensibilità per il canto degli uccelli, il grande maestro ha composto soprattutto per orchestra, per voce e orchestra, per pianoforte, per organo, e in minor misura per la camera, il teatro e l'elettronica. Fra le opere particolarmente significative e ben canore d'uccelli ecco *Oiseaux exotiques* per pianoforte, 11 fiati e percussioni, a proposito di ben 47 specie del mondo intero; *Petites esquisses des oiseaux* per pianoforte, donde *Le rouge-gorge*, *Le merle blanc*, *L'alouette des champs*; *Catalogue des oiseaux* per pianoforte, donde *Le merle bleu*; *Le merle noir* per flauto e pianoforte; l'*Abîme des oiseaux* per clarinetto solo; infine lo straordinario *Saint-François d'Assise*, “scene francescane” in tre atti su libretto proprio che, unico apporto al teatro per qualcosa come 120 strumentisti, chiamano in causa il

poverello di Cimabue, Giotto e Grünewald, ma non possono non incentrarsi sulla scena magnifica della predica agli uccelli.

Non è finita, per fortuna. Se Franco Donatoni (1927 – 2000) compone *Nidi* per ottavino nel 1979, pochi anni dopo il giovane Giuliano Ghirardi (1965) omaggia il maestro che compie sessant'anni con *L'usignolo non sa che ti consola*, ancora per ottavino; in questo 1987 Sylvano Bussotti (1931) si trova a elaborare un arduo *Concerto a l'Aquila* per pianoforte e nove strumenti che, cominciato l'anno prima e da terminarsi nell'89, comprende dieci movimenti per 24 uccelli, da *Culbianco e capinera* ad *Aquila imperiale* mediante fra l'altro *Allodola*, *Topino* e parecchio altro di evidente gusto pascoliano (tranne la fine, certo).

Mario Soscia

LES COLLINES D'ANACAPRI
IL SIMBOLISMO DI C.A. DEBUSSY NELLA NATURA DI CAPRI

In un suadente pomeriggio primaverile del 1880, una snella goletta-brigantino “chesterfield” affronta di bolina il vento, solcando il tratto di mare che separa Sorrento da Capri; Tra le vele “quadre” dell’albero prodiero, appare la figura di un giovane “inquieto” che scruta con sguardo avido di curiosità le rocce a strapiombo ed il verde che le sovrasta a mo’ di berretto frigio.. ...è C.A. Debussy.

“ il n’y a pas de theorie : il suffit d’entendre.
Le plaisir est la regle ! ” (C.D. 1900)

A poppavia, tra le vele “auriche” del secondo albero, una elegante altera figura femminile è mollemente adagiata sulla pelle morbida delle poltrone, circondata dalla boiserie in mogano punteggiata di ottoni preziosi, di quel gioiello marino dei cantieri dell’isola di Wight.

Lo sguardo fiero, il mento deciso,... gli occhi bellissimi e penetranti, rivelano la sicurezza consapevole di un potere e di una suadenza padronale che traggono certezza non solo dalla solidità di una invidiabile posizione economica, ma piuttosto dalla autorevolezza che le viene dalla sua cultura e dalla sua amicalità e frequentazione con i personaggi più rappresentativi del tempo (valga per tutti il suo rapporto strettissimo con P. I. Tchaikovsky).....

È Nadezhda Filaretovna von Meck, mentore di quel giovane talento, anche se di belle speranze, ascoltato per caso, ma fortemente voluto come insegnante di piano per sua figlia Julia giovane cantante, non senza nutrire, forse, per lui, (con il quale suonava a quattro mani) una forte ed ambigua attrazione...(“ la vostra vicinanza è una delizia infinita...”) anche se, secondo P. Vidal, forse platonica.

Lo proteggerà a lungo, lo introdurrà in tutti i salotti che contano in Europa ed in Russia portandolo con sé ovunque vada(da Interlaken, ad Arcachon (ville Marguerite), a Parigi, a Londra, a Vienna, a Roma (villa Medici), a Napoli, a Fiesole (villa Oppenheim) a Mosca. Anche a Capri, questa nobildonna russa (vedova con undici figli del barone Karl, discendente di cavalieri teutonici di Riga,) conosce i personaggi di rilievo che vivono sull’isola o che vi sono in qualche modo collegati , che presenterà a Claude.

Nell’isola incantata C. Debussy ritornerà diverse volte. Nel 1882, nel triennio del 1885 legato al “prix de rome”, ai primi del 900 ed ancora tra il 1909 e il 1913. (i suoi soggiorni saranno citati, tra l’altro, anche da Claretta Cerio nel suo “ mein Capri “); alcune atmosfere e suggestioni capresi poi saranno proprie della sua personalità, come ad es. il simbolismo, l’esoterismo e lo stile “arabesco”.

“ANACAPRI ”

Il docile mulo trotterella con andatura costante sul sentiero che porta ad Anacapri, e man mano che vi si avvicina, Claude incontra dapprima quel bosco che a metà strada sembra suddividere i due villaggi, per poi immergersi nel verde lussureggiante delle “colline”, quando il sentiero si inerpica, un po’ prima di “San Michele”, verso il monte Solaro. Da quel punto il suo sguardo spazia e si inebria dell’incanto del luogo, dei larghi maestosi panorami...dei complici accoglienti verdi orizzonti collinari che ne circondano le pendici; gli si offrono così la punta lussureggiante della Migliera. La torre della guardia, orrico, mesola, campetiello, pino e damecuta dall’altro lato punta cannone, punta tragara.. tuoro... promontori in realtà perchè Capri vere e proprie colline non ne ha.

Al compositore e musicologo Alfredo Casella infatti , che gli faceva notare appunto che a Capri vi sono piuttosto pendii che non colline, Debussy un giorno rispose che era stato il vino di Anacapri e quindi le sue vigne ad ispirargli il titolo “ les collines”...anche se forse noi preferiamo pensare diversamente.

Percorre a piedi il sentiero boscoso che lo separa dai promontori che circondano la valle di Cetrella (l’antica “anginola”) in una sinfonia da grande orchestra intonata dalle felci, complice il canto melodioso degli uccellini.

More, ginestre, ciclamini, violette, corbezzoli, campanule gli vengono incontro, protette da castagni cedui, querce, ulivi, lecci e pini; incontrerà il casolare di quell'originale signore che si chiama Compton Mackenzie e che conoscerà più avanti ma solo casualmente e di sfuggita.

Quelle impressioni visive che avrebbero reso felici i suoi amici Impressionisti (Renoir, Monet, Degas, Gauguin) negli incontri serali nei "cafes" o nei "martedì chez S. Mallarmé" ispirano in lui piuttosto la fantasia simbolista della sua musica, "capace", come egli stesso dirà di:

"rendere sensazioni inesprimibili, quasi uscite dall'ombra della vegetazione per rientrarvi".

(C.A. Debussy in CUCCU M.F.)

Ed ecco prender forma in lui, l'introditivo aggregato armonico prima del si maggiore e poi del dodicesimo minore (con sonorità quasi di campane a distanza) dell'inizio del suo:

"LES COLLINES D'ANACAPRI" in cui il simbolo dell'atmosfera indolente ed assoluta di un pomeriggio di siesta, si alternerà ai ritmi della gioiosa e leggera melodia della danza locale, di quella "tarantella- quasi tarantella" cioè, diversa e particolare, perché Debussy è in grado inconsciamente di evocarvi tutte le sensazioni orientali di quella musica primitiva, naturale, del complesso "gamelan" indonesiano, di giava, da lui ascoltata durante l'esposizione universale di Parigi dell'89; musica apparentemente semplice e pur complessa nel suo contrappunto primordiale, come semplice e pur complessa è la sua tarantella-quasi tarantella simbolista; la composizione dipana poi nelle note di una serenata (con riesposizione di echi di campane a distanza) per chiudere in un luminoso arpeggio finale caldo e solare, di cui l'elaborazione armonica, pur nella ardita giustapposizione, rende in pieno, con l'immaginazione, il senso morale dei profumi del suono, come l'avrebbe definito il suo amato Charles Baudelaire nel suo "harmonie du soir" (da "les fleurs du mal"), poi musicato da Debussy nei suoi "cinq poèmes":

voici venir les temps ou vibrant sur la tige
chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
les sons et les parfums tournent dans l'air du soir,
valse mélancolique et langoureux vertige !
le violon frémit comme un cœur qu'on afflige....(C. Baudelaire)

Mai come in queste note Debussy è ambiguo, mai è allegorico. Anche un elemento particolare come un accordo amplifica in lui la sensazione generale della rivelazione viva ed istantanea dell'imperscrutabile, perché le sue non sono mai armonie scontate, ma simboli fantastici ed evocativi della armonia della natura.

Come riportato acutamente da M.F. Cuccu, scriverà più tardi Claude a proposito della musica:

"la musica è una matematica misteriosa (si riferisce forse a J.S. Bach di cui era un cultore appassionato), i cui elementi partecipano dell'infinito; è responsabile del movimento delle acque, del giuoco delle curve descritte dalle mutevoli brezze; niente è più musicale di un tramonto, per chi sa guardare con emozione; è la più bella lezione di sviluppo scritta in quel libro non letto abbastanza assiduamente dai musicisti, voglio dire: la natura" (A. C. Debussy in CUCCU M.F.)

Par proprio di vedere Debussy in estasi, rapito da uno degli straordinari tramonti di Anacapri!!!

Ancora Debussy, sempre riportato da M.F. Cuccu:

"i pittori, gli scultori colgono momenti della bellezza dell'universo, mentre solo i musicisti hanno il privilegio di capire l'atmosfera naturale e di ricostruirla interamente; l'immaginazione di una foresta è la sua profondità insondabile più che non l'altezza degli alberi; non è una imitazione diretta, ma una trasposizione sentimentale di ciò che è invisibile nella natura; la musica non è limitata ad una riproduzione più o meno esatta della natura, ma alla corrispondenza misteriosa tra la natura e l'immaginazione" (C.A. Debussy, in CUCCU M.F.)

È evidente nel suo pensiero il collegamento con le "correspondances" di C. Baudelaire.

Tutto ciò inserisce a pieno diritto Debussy nella estetica simbolista e lo allontana decisamente dalla incauta e miope definizione su di lui di alcuni critici, quale musicista impressionista. Infatti, ciò che lega Debussy agli impressionisti è solo l'intento di cogliere l'attimo in fuga, le sensazioni istantanee, ma la grande differenza è che ciò non si esprime in lui in maniera descrittiva, ma palesemente simbolica senza mai possedere le emozioni.

Sotto questo aspetto, Capri e la musica scritta da Debussy a Capri sono una straordinaria testimonianza della sua mente e del suo animo.

IL LINGUAGGIO

Dal punto di vista strettamente musicale poi, le innovazioni presenti nella musica di Debussy, ci sono tutte nei suoi preludi... (scritti tutti a capri !!! Tra il dicembre 1909 ed febbraio 1913-- "les collines d'Anacapri" daterà 1910, lo stesso anno de la sublime valse: "la plus que lente".

Il suo linguaggio armonico rifugge sempre dai "dogmi" accademici: purezza e cristallinità dei suoni, (prediligerà l'arpa con i suoi armonici ed i glissando, la celeste e lo xilofono) ; i suoni non sono mai raddoppiati o abbinati, a differenza antitetica con R. Wagner dal quale si discosterà dopo una lunga iniziale attenzione; (resteranno famose le sue dissertazioni sulla antiretorica wagneriana).

Gli accordi sono dissonanti, intesi come unità sonora, libera dai rapporti con gli accordi precedenti o seguenti; ciò che in lui ne lega la successione è soltanto il movimento melodico.

Le innovazioni della sua musica apriranno il cammino della musica contemporanea di avanguardia del 900,ma mai alcuno dei compositori che verranno dopo di lui riuscirà ad avvicinarsi alla sua eleganza, raffinatezza e sensibilità .

Anche gli intervalli saranno dissonanti, come quello di seconda; scale pentatoniche ed esatonali che pongono la musica in una sospensione continua... omissione dei semitoni che dà un senso di incertezza e di instabilità rendendo la sua musica libera da vincoli, elevandola verso il cielo (Debussy calmerà sempre i toni, ridurrà i volumi a favore dei sensi).

Queste sensazioni si avvertono ancora non solo nei preludi, ma per esempio in "estampes", in "images", in "reverie", ne "la mer", nel suo "clair de lune" in cui la rarefazione degli accordi evoca proprio atmosfere anacapresi...ed ancora nei due "arabesque".

Già, la tecnica dell'arabesque musicale, anche qui l'influenza caprese sembra affacciarsi.... ma in Debussy l'arabesco, il cui modello egli era stato capace di riconoscere già nel canto gregoriano,viene interpretato non come ornamento, ma piuttosto egli ne deriva ed ispira la linea costantemente animata e non figurativa..senza descrivere..senza concludere, ma assorbendone il carattere astratto (anche se sembra un paradosso); è evidente qui l'influenza al riguardo del pensiero simbolista di C.Baudelaire.

Ed anche qui l'arabesco e l'islamismo di Capri sembrano giuocare il loro ruolo, quando si ritorni al pensiero di Debussy di assorbirne il carattere astratto!!!!

LES COLLINES D'ANACAPRI

V° dei dodici preludi della prima delle due raccolte, ispirate alla natura e scritte da Debussy, durante i suoi soggiorni anacapresi.

È certamente meno noto ad es. de "la fille aux cheveux de lin" o del "des pas sur la neige", ma è certamente il brano naturalistico che più rispecchia la concezione simbolista della musica espressa da Debussy! (per la verità comunque presente in tutti i preludi forse proprio perchè scritti a Capri. Si noti peraltro l'indulgenza della eleganza sostanziale e non formale del titolo riportato sempre alla fine di ogni preludio e tra parentesi...quasi ad evitare nel lettore un suggerimento suggestivo).

D'altra parte come vedremo dopo queste eleganze da esteta o da dandy saranno sempre presenti nella persona e nel costume di vita di Claude!

"les collines d'Anacapri" è stato eseguito dai più grandi pianisti...quali ad es. A. Cortot, W. Horowitz, G. Gould, D. Barenboim, D. Lipatti, Aldo Ciccolini, N. Freire, e non solo nell'integrale dei preludi, ma anche separatamente.... ricordiamo tra le tante, una suggestiva esecuzione che ne rese A.B. Michelangeli all'interno della cappella di S. Michele della villa di A. Munthe, a lume di candela, nel 1958!

IL PERSONAGGIO

F. LESURE, nel suo famoso studio su C.A. Debussy, ne ha disegnato il ritratto nel modo più convincente, selezionando i tratti più indicativi della sua fisionomia, dello incedere e del vestire, quali emergono dalle parole, sia pur differenti ma ampiamente convergenti di alcuni suoi amici quali, Henry De Regnier, L.P. Farguet, R.Bonheur e Leon Daudet:

"di fronte prominente, gioviana e sporgente come una prua, e di sguardo penetrante, richiamava immagini mediterranee, medievali o pittoriche; capelli neri, e folti, volto di un pallore olivastro ...occhi neri

e vivacissimi e sovrastanti una barba che con i baffi gli incorniciava parte del viso.....solo una bella bocca rossa e sensuale metteva una nota di colore in quella immagine.

Dallo incedere insieme felpato, talora felino, talora gitano, il suo corpo era languido ed indolente ...per il suo amico Leon Daudet; fumando una piccola sigaretta orientale, faceva uscire il fumo dal naso e formulava due o tre osservazioni penetranti ma sempre con una parlata un po' blesa a piccole frasi.”
(da “ F. LESURE “).

Eppure si sprigionava dai suoi occhi una notevole sensualità, una sensualità più morale che fisica...che penetrava l'altrui animo creando turbamento.

Trasandato, di una non curanza inglese,era in realtà molto “raffinato” e, quando la borsa glielo permetteva, vestiva con molta cura abiti di sartoria molto ben tagliati di “sargia blu “ il suo colore preferito insieme al verde mandorla, con cravatta con il nodo a la “lavallière “, cappelli flosci a larghe tese. Amava circondarsi di cose belle , quasi un precursore del” divino Gabriele “ del cui decadentismo fu forse un precursore: “portapenne di bambù, palline di legno giapponesi.. bastoni.. ombrelli eleganti e tante piccole frivolezze “ (F. LESURE).

Aveva una vera passione per i felini in particolare di razza angora dal mantello grigio, certamente per il mistero che si sprigiona dai loro occhi ; d'altra parte il gatto sposa molto bene con l'esoterismo del quale egli sarebbe stato seguace per qualche tempo.

Sarà anche una circostanza, ma un locale a Parigi di sua grande frequentazione, anche perchè vi incontrava molti amici intellettuali, era appunto : “le chat noir”;

In questo locale, durante il suo periodo bohémien, frequento' poeti come Gabriel Rossetti, e Raoul Pouchon ed Henry Mercier che lo introdusse al suo amico A. Rimbaud ; frequento' anche gli altri “cafés littéraires “della rive gauche, come “ chez pousset “, “le café napolitain”, “ chez thommen “, “ le café vachette”, “la locande du clou” e “la nouvelle athenes”, incontrandovi di volta in volta il simbolista Jean Moreas, musicisti come Paul Dukas ed E. Chausson che frequento' molto ed Erik Satie (da lui definito come un “ socrate musicale”) con il quale instaurò un sodalizio fraterno, l'intera famiglia di M. Ravel, definito da satie come “un Debussy plus epatant” e G. Faurè. Finanziere importanti per lui come Etienne Dupin (egli era sempre in difficoltà con il denaro), Robert Godet e pittori anche non impressionisti come Louis Hawkins, Adolphe Willette, che disegnò alcuni pierrots per la sua “mandoline” (scritta a Napoli e pubblicata dalla “revue illustree” nel 1890), e Leopold Stevens; anche P. Verlaine (l'amico poeta simbolista) non disdegnava i “ cafés”.

Sembra che proprio su uno di questi tavolini Debussy abbia abbozzato la musica per “fleurs du mal” di C. Baudelaire.

LE DONNE

Le donne hanno certamente influenzato la sua vita, ma non la sua musica.

A parte quelle che ne hanno in parte favorito la carriera, dalla zia Clementine, alla suocera di P. Verlaine, a Nadezhda von Meck, passando per Antoinette Maurè, a Gabrielle Dupont (detta gaby, suo grande amore che tenterà il suicidio dopo l'abbandono), ne ebbe alcune altre, ed in particolare Marie Blanche Vasnier (suo primo amore) ma non moltissime, tanto che uno dei suoi biografi, l'amico P. Vidal, lo definiva di certo non un donnaio.

Sposerà nel 1899 Rosalie Texier (la modella “ lilly-lilo”, amica di “gaby “) con grande meraviglia di tutti, festeggiando il pranzo nuziale proprio alla “taverne pousset” con il ricavato delle sue lezioni di piano, per abbandonarla poi nel 1904 (anche lilly tenterà il suicidio a place de la concorde), per Emma Bardac.

Donna bella, colta , e raffinata cantante,(già “amica” di G. Faurè), moglie di un famoso banchiere e madre di un suo allievo Raoul , per la quale claud scriveva durante un soggiorno insieme a lei a Dieppe, “l'isle joyeuse” (ispirato al dipinto di a. Watteau : “ l'embarquement pour l'isle de Cithere”); da lei avrà la piccola “chou –chou” (“farfalla”, dal giapponese “ cho-cho”); la sposterà poi, nel 1908.

Negli incontri serali del “ martedì chez S. Mallarmè di cui avrebbe musicato il celebre “l'apres midi d'un faune” e non solo, incontrava la “fine fleur “dell'intellettualità del tempo...oltre a pittori impressionisti , personaggi come A. Bocklin, André Gide, che collaborava con lui alla sua “ revue blanche” per la quale curava le colonne musicali, (firmandosi “monsieur croche”), Alexandre Dumas figlio, il poeta simbolista ed amico P. Verlaine, di cui musicò “les ariettes oubliées” e di cui subì sempre l'influsso... basti pensare ai suoi versi quando magnifica la suggestiva indefinitezza dei contorni che riportiamo dal lavoro di M. Mila:

“rien plus cher que la chanson grise

où l'indécis au précise se joint
car nous voulons la nuance encor,
pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! La nuance seule fiancée
la rêve au rêve et la flûte au cor! “ (P.V. in M. MILA)

Ed ancora: J.K. Huysmans, O. Wilde, Paul Claudel e Paul Valéry, il musicista Ysaÿe e G. Hauptmann che rivedrà a Capri, E. Zola e quella Sidonie-Gabrielle “Colette” scrittrice “à la mode”, celeberrima nei circoli culturali del tempo con la quale ebbe lunga frequentazione e che avrebbe reincontrato a Capri;

Nel suo “mes apprentissages” “Colette” lo ricorda spesso, descrivendo ad es. le emozioni e l'entusiasmo di Debussy per la musica di Rimsky Korsakov ... o il festeggiamento da lei organizzato per il “Pelleas et Melisande” di M. Maeterlinck (grande simbolista che lo avrebbe tanto influenzato), anche egli frequentatore dei “martedì di S. Mallarmé”.

Come riporta ancora F. LESURE, altro poeta grande amico fu per lui Paul Bourget, di cui rileggeva spesso la “romance” sfogliando “les aveux”, ed un “paysage sentimental”, nel bosco di ville d'Avray o nel bosco di Saint Cloud a Marie Blanche Vassier, suo primo grande amore, e che avrebbe poi musicato:

“...l'ardente ebbrezza della vita
fa che l'amante venga meno
né s'oda battere che un cuore...”
 (“les aveux” P. Bourget) in F. LESURE
“come teneramente si è offerta alla mia bocca
la tua bocca nel grande bosco muto
e nella morte languida dell'anno”
 (“paysage sentimental” P. Bourget) in F. LESURE)

Nelle composizioni cantate, le melodie debussiane seguono sempre le curve dei versi liberandone la latente musicalità.

Nelle serate dei “martedì di S. Mallarmé” Debussy assorbirà la lezione e le idee avanzate del simbolismo di questo grande suo maestro, collegandole alla convinzione nel merito di C. Baudelaire.

M.F. Cuccu ne ricorda la “lezione”: “la funzione del simbolo è quella di far corrispondere tra loro immagini, suoni, parole e colori, tramite le associazioni ed i ricordi; il che è poi la funzione della musica (C.B. in CUCCU M.F.); confermandosi ancora in lui la ben nota definizione del “manifeste” di J. Moreas (frequentatore del caffè “la vachette”): “la denominazione di simbolismo è la sola ragionevolmente capace di designare l'altrui tendenza dello spirito nell'arte” (J. M.).

Naturalmente un personaggio come C. Debussy, non poteva sfuggire ad esperienze per così dire originali, quali ad es.: l'esoterismo e l'occultismo, di cui praticò alcune sedute spiritiche nella “libreria de l'art” di Edmond Bailly” senza peraltro rimanerne “contaminato”.

Indubbiamente questo ampio teatro di eterogenee influenze da M. Maeterlinck, a S. Mallarmé, a P. Verlaine da lui frequentati, questa ampia varietà di pensieri, idee e fermenti differenti, penetrarono lo spirito di Debussy in modo diverso producendo tuttavia la creazione di un linguaggio “speciale” nel quale i fermenti assaporati sono presenti ma nello stesso tempo evanescenti, per dar luogo ad una genialità ed una fascinazione particolare.

CAPRI

Poteva mai l'isola di Capri, la Capri “misteriosa”, di cui il mescolamento delle culture e delle genialità si respirava nell'aria, in cui la pittura, la poesia, il pensiero avanguardista l'intellettualità estetica permeavano l'ambiente, non coinvolgere o rimanere non coinvolta, se si preferisce, da una personalità come quella di C. Debussy?

Nei lunghi periodi trascorsi da Claude sull'isola, egli ebbe modo di frequentare personaggi di ingegno o stravaganti, esteti, dandies, eccentrici ma comunque tutti caratterizzati da un particolare senso di “charme”.

Frequentò a “villa Pierina”, lungo via Mulo, M. Gorki con Maria Fiodorovna, che lo introdussero al novelliere mistico anarchico A. Zolotarew ed al critico letterario B.L. Rogacewski, incontro a “villa

Discopoli” Rainer Maria Rilke che aveva già conosciuto a Parigi, e Victor von Scheffel (dal cui poema origino’ lo “ zum kater hiddigeigei”), ed il ritrattista A.W. Allers, il pittore W. Diefenbach, e quel G. Hauptmann, futuro premio nobel ed autore tra l’altro di quel “ die blau blumen” di chiara ispirazione caprese e convinto simbolista, che già aveva frequentato a Parigi.

Tra i suoi amici francesi reincontro’ André Gide, che aveva collaborato con lui per la rivista “ revue blanche” e che ora collaborava a capri per la “TRA” (“tra il pianto e il riso”), la rivista tedesca del prof. Miradois, cui collaboravano artisti stranieri e forse talora anche il “nostro”, il pittore Tristan Corbiere, e naturalmente Debussy non poteva sfuggire all’incontro con Jacques Fersen, ma, si badi bene, soltanto per il comune interesse per l’esoterismo e forse per l’occultismo; reincontrerà qui ancora la sua amica “Colette”. Frequento’ O. Wilde, F. W. Mann e dovette di certo conoscere Edwin Cerio ed Axel Munthe, anche se i suoi biografi, tra i quali il suo amico P. Vidal ed F. Lesure, non ne fanno cenno.

Il luogo di ritrovo era di certo anche per lui lo “zum kater hiddigeigei e forse il”café della bella Carmelina” a Tiberio, al tempo mescita di vino e birra in campagna in cui si poteva gustare al più un piatto di “cicerchie “.

LA MER

“L’imprevedibile “ mare di Capri nel 1903, (come confiderà in una lettera al suo amico P. Vidal), rinnoverà in lui la suggestione, già esercitata dal mare della Provenza e dei suoi soggiorni ad Antibes e Cannes , per i movimenti della melodia della sua delicata e suggestiva suite sinfonica “ la mer “: “ de l’aube a midi sur la mer” , “ jeux de vagues” et “ dialogue du vent et de la mer” ; Debussy completerà poi, nel 1905, “ la mer” “ al grand hotel “ di Eastbourne durante la sua famosa fuga con Emma Bardac.

Ma Debussy non rimase irretito dall’isola, nè da quei personaggi, abituato come era alla eccentricità ed alle diversità culturali, da uomo che aveva girato il mondo ma , piuttosto, direi, che vi lascio’ il suo segno, distinguendosi anche in questo.

Mi sembra necessario ancora riportare del grande scrittore e critico FRANCOIS LESURE , straordinario biografo e studioso di fama accademica internazionale della complessa figura di Debussy, una frase che forse ci illumina sul motivo di un rapporto tra una natura eccezionale quale quella di Capri ed una mente dalla raffinatezza ed eleganza di pensiero irripetibili quale quella di Claude Debussy:

“ il simbolismo certo non basta a spiegare Debussy, ma senza di esso non è possibile comprendere la formazione del suo linguaggio ; si cercherebbe invano un poeta, un pittore, un drammaturgo che abbia a tal punto saputo trarre profitto da una corrente che di fatto non fu mai un vero movimento ma una comunità senza dogmi, con un’etica per cui la musica occupava il posto dei sogni” (F. LESURE) .

Un aforisma infine, del filosofo e musicologo tedesco Theodore Adorno, apparso molto più tardi , è forse la conclusione migliore di questo nostro “incauto” omaggio a C.A. Debussy, perchè sembra scritto proprio per lui, anche se non lo sarà mai palesemente :

“l’arte è magia liberata della menzogna di essere verità” (TH. A.)



La Mer

I. De l'Aube a Midi sur La Mer

PRIMA

Claude Debussy

Très lent (116 = ♩)

(♩ = ♩)

pp

p

pp



pp

p

1

2

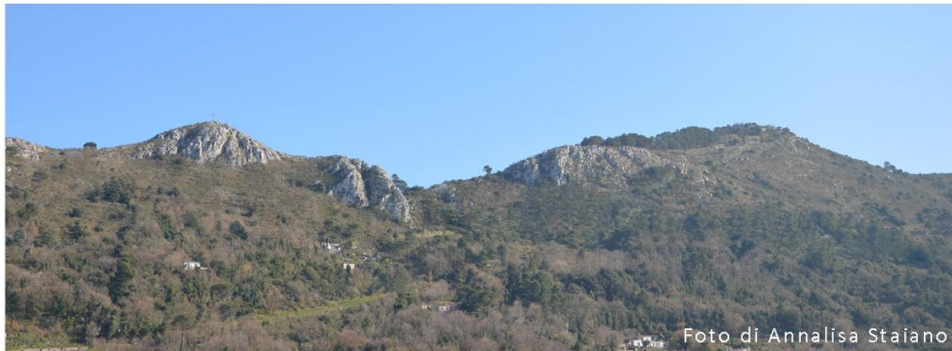
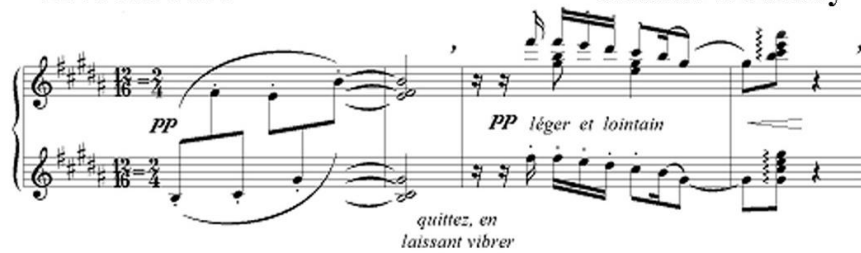
Prelude No. 5 Les collines d'Anacapri

Très modéré

Vif

(♩ = 184)

Claude Debussy



© 1956 by Suzuki Corporation. All rights reserved

Riferimenti bibliografici

- TH. ADORNO, *minima moralia*, *considerazioni sulla vita offesa*, Einaudi, Torino 1954.
- R. ALLORTO, *nuova storia della musica*, Ricordi, Milano 1989.
- C. BAUDELAIRE, *les fleurs du mal*, *harmonie du soir*, *correspondances*, M. Levy, Paris 1868.
- A. CASELLA, *music in my life*, Spencer Norton, Oklahoma 1955.
- M.F. CUCCU, "la musica sognata, di claud debussy", "Xaos, giornale di Confine", M.D. Ballone, Sassari anno II, n.3 nov-feb 2003/2004.
- F. LESURE, *debussy, gli anni del simbolismo*, E.D.T., Torino 1994.
- E. LOCKSPEISER, *debussy, la vita, le opere*, P. Leoni trad. Fratelli Bocca, Milano 1946.
- M. MILA, *breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1963.
- R. NICHOLS, *the life of debussy*, Cambridge University Press 1998.

LES COLLINES D'ANACAPRI
THE SYMBOLISM OF C.A. DEBUSSY IN THE NATURE OF CAPRI

Tra i preludi scritti da C.A. Debussy nei suoi soggiorni ad Anacapri, “les collines d’Anacapri” è quello che meglio rispecchia il simbolismo della sua musica. Dopo l’arrivo nell’isola sul brigantino “chesterfield” con Nadezhda Filaretovna von Meck, la protettrice che lo introdurrà in tutti i salotti d’Europa, appaiono le sue passeggiate nei boschi di Capri e gli incontri con la intellettualità dell’isola ; il suo incontro a Parigi con S. Mallarmè suo maestro simbolista nei martedì letterari, con i simbolisti J. Moreau, P. Verlaine, e M. Maeterlink, e con i musicisti Ravel Satie e Faurè e con i pittori impressionisti nei “cafés littéraires della rive gauche” ed il suo rapporto con le donne. Vengono infine tratteggiati il suo linguaggio armonico e le sue innovazioni musicali che influenzeranno i compositori del 900 che non raggiungeranno tuttavia mai la sua eleganza, raffinatezza e sensibilità.

Among the preludes composed by C.A. Debussy during his stays in Anacapri, “les collines d’Anacapri” is the best pattern of his symbolistic music; reaching the island on the clipper “chesterfield” together with his enchanting mentor Nadezhda Filaretovna von Meck, in 1880, he will go into raptures with the nature and will meet the intelligentsia of the island. His meetings with the other mentor, master of symbolism in Paris, S. Mallarmè and with symbolists J. Moreau, P. Verlaine, M. Maeterlink, such as with the musicians Satie, Ravel and Faurè in the “cafés littéraires” of the left bank, are described too, so as the novelties of the harmonic language of his music are sketched with their influence on modern musicians of 1900, never reaching, these ones, the smartness and the refinement of his unequalled talent.